

Renata Lima

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura, Património e Ciência,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

O jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal – revistas e fanzines

Orientada pelo Professor Doutor Rui Alexandre Novais

Porto, 2011



“For virtually all of us, music has a great power, whether or not we seek it out or think of ourselves as particularly “musical”. This propensity to music – this “musicophilia” – shows itself in infancy, is manifest and central in every culture, and probably goes back to the very beginnings of our species. It may be developed or shaped by the cultures we live in, by the circumstances of life, or by the particular gifts or weaknesses we have as individuals – but it lies so deep in human nature that one is tempted to think of it as innate.”

Oliver Sacks

Agradecimento

Em primeiro lugar gostaria de deixar uma palavra de agradecimento ao meu orientador, Prof. Doutor Rui Alexandre Novais, pela sua disponibilidade, paciência e empenho em levar a bom porto esta dissertação.

A todas as pessoas que aceitaram ser entrevistadas, ao seu entusiasmo e informação valiosa que fizeram desta dissertação uma tarefa muito mais gratificante e genuína.

Aos meus colegas de Mestrado que, de uma forma ou de outra, me fizeram sentir parte de um grupo dinâmico e, acima de tudo, de um grupo de amigos.

Aos meus colegas de trabalho, pelo apoio e paciência ao longo de todo o Mestrado.

A todas as pessoas que directa ou indirectamente contribuíram para a elaboração desta dissertação.

À minha família, por tudo.

Resumo

Esta dissertação debruça-se sobre o jornalismo musical em Portugal, tendo como foco central a Música Extrema. Procuro compreender se existe jornalismo especializado em Música Extrema, quem redige as revistas e os fanzines especializados no género, de que forma é elaborada e estruturada a cobertura informativa e qual a sua importância no contexto deste nicho.

Numa primeira abordagem, estabeleço um paralelo entre *hard news journalism* e *music journalism* (Forde, 2004) e procuro caracterizar o panorama do jornalismo musical português com base na proposta de Pedro Nunes (2004, 2011).

Mais concretamente, é realizado um estudo em duas etapas: primeiro, através de uma pesquisa comparativa quantitativa entre duas revistas dedicadas à Música Extrema: a portuguesa *Loud!*, constituindo o elemento de referência principal e a inglesa *Terrorizer*, sendo uma referência internacional na área. As duas publicações são comparadas em termos de estrutura, cobertura/agenda e de cruzamento de conteúdos, no período de 1 ano. De forma complementar, são realizadas entrevistas exploratórias e semi-estruturadas a colaboradores das publicações, de forma a compreender melhor este nicho jornalístico, o seu processo de trabalho e a visão que têm da Cena da Música Extrema em Portugal. Segundo, é proposta uma análise comparativa do percurso e estrutura de dois fanzines portugueses: o *Metalurgia* (já extinto) e o *Escritas do Subsolo*, ainda editado na actualidade. Pretendo deste modo verificar se há uma evolução da estrutura dos fanzines a nível temporal. Tal como no caso das revistas, também neste domínio analítico são realizadas entrevistas a editores / colaboradores de fanzines, proporcionando uma maior aproximação à subcultura. Procuro compreender a motivação e as particularidades desta forma de expressão pessoal, levada a cabo à margem de práticas jornalísticas formais.

As revistas e os fanzines constituem o corpo de estudo na compreensão de um nicho jornalístico independente e pouco explorado em estudos académicos. São o produto final da forma de expressão informativa de uma subcultura, difundindo-a e perpetuando-a. Embora esta análise se centre sobretudo no caso português, cria paralelos com o panorama global. A comparação entre imprensa portuguesa e britânica contribui para esta clarificação.

Verifica-se que os colaboradores destas publicações na maioria das vezes não detêm formação na área de jornalismo, mas são profundos conhecedores da área em causa, sendo um trabalho baseado na dedicação e no gosto pessoal. A revista portuguesa, *Loud!*, embora não

possua uma cobertura tão abrangente como a *Terrorizer* consegue, no âmbito nacional, um posicionamento efectivo. Os fanzines, mesmo sobrevivendo durante poucas edições, são a forma mais directa do fã expressar / divulgar o seu ponto de vista pessoal e de certa forma militante acerca de determinado género / subgénero musical. As revistas, apesar de adaptarem algumas práticas jornalísticas tradicionais ao seu processo de trabalho, mantêm uma personalidade *underground* e informal. Essa personalidade encontra o seu expoente máximo no fã, que é o porta-voz primário da sua subcultura através dos fanzines.

Palavras-chave: Géneros Musicais; Jornalismo de Artes; Jornalismo Musical; Música Extrema; Cenas da Música Extrema; Cena Portuguesa; Revistas; Fanzines

Abstract

This study focuses on musical journalism in Portugal, having Extreme Music as its central subject. I try to understand if there is journalism specific to Extreme Music, who writes the magazines and fanzines, how the information is drafted and structured and what is its importance in the context of this niche.

In a first approach I establish a parallel between hard news journalism and music journalism (Forde, 2004) and try to characterize the panorama of Portuguese musical journalism based on the proposal by Pedro Nunes (2004, 2011).

More specifically, it is a study of two stages: first, through a quantitative comparative research between two magazines dedicated to Extreme Music: *Loud!*, Portuguese, constituting the primary reference, and *Terrorizer*, English, being an international reference in the area. The two publications are compared in terms of structure, coverage/agenda and commonalities in content, over the period of 1 year. Complementarily, exploratory and semi-structured interviews to the collaborators of the publications are held, in order to better understand this journalistic niche, their working process and the vision they have on the Portuguese Extreme Music scene. Secondly, I propose a comparative analysis on the structure of two Portuguese fanzines: *Metalurgia* (now defunct) and *Escritas do Subsolo*, still edited today. I will be investigating if there is an evolution in the structure of fanzines in a temporal level. As in the case of magazines, interviews are carried out with editors/contributors of fanzines, providing a greater insight into the subculture. I try to understand the motivation and characteristics of this form of personal expression, carried out on the outer edge of formal journalistic practices.

The magazines and fanzines constitute the main area of study to understand an independent journalistic niche, which has received little attention in academic studies. They are the expressive nature of a subculture, spreading its message and perpetuating itself. Although this analysis focuses in particular on the Portuguese case, it is a look into a small part of a global phenomenon. The comparison between British and Portuguese press contributes to this clarification.

The contributors to these publications often have no training in the area of journalism, but are avid supporters of the niche, as the work is largely based on dedication and personal taste. The Portuguese magazine *Loud!*, although lacking coverage as comprehensive as *Terrorizer*, has a solid standing at the national level. Fanzines, even surviving during few editions, are the most direct way of fans expressing/disclosing their personal point of view,

and somewhat militant, about particular genres/subgenres of music. Although the magazines adapt some traditional journalistic practices to their working process, they maintain an underground and informal personality. This personality resonates strongly with the fans, who are the primary spokespeople for their subculture through the fanzines.

Keywords: Musical Genres; Arts Journalism; Musical Journalism; Extreme Music; Extreme Music Scenes; Portuguese Scene; Magazines; Fanzines

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introdução..... | 10 |
| Estrutura da dissertação..... | 12 |
| Capítulo 1 – O jornalismo especializado | 14 |
| 1.1 Jornalismo de Artes..... | 14 |
| 1.2 Jornalismo musical..... | 16 |
| 1.3 Jornalismo musical em Portugal..... | 18 |
| 1.4 Jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal | 22 |
| Capítulo 2 – A Música Extrema..... | 26 |
| 2.1 A música – considerações gerais | 26 |
| 2.1.1 Géneros musicais..... | 26 |
| 2.1.2 Cena de música..... | 30 |
| 2.2 A Música Extrema..... | 32 |
| 2.2.1 Cenas da Música Extrema | 33 |
| 2.2.2 Revistas | 35 |
| 2.2.3 Fanzines..... | 37 |
| Capítulo 3 – Revistas e fanzines – estudo de caso..... | 44 |
| 3.1 As revistas <i>Loud!</i> e <i>Terrorizer</i> | 45 |
| 3.1.1 Estrutura | 45 |
| 3.1.2 Conteúdos..... | 46 |
| 3.1.3 Processo de trabalho..... | 46 |
| 3.1.4 Metodologia | 47 |
| 3.1.5 Resultados da análise de conteúdo quantitativa | 49 |
| 3.2 O fanzine <i>Metalurgia</i> | 55 |
| 3.2.1 Estrutura | 56 |
| 3.2.2 Conteúdos..... | 56 |
| 3.2.3 Processo de trabalho..... | 57 |
| 3.3 O fanzine <i>Escritas do Subsolo</i> | 58 |
| 3.3.1 Estrutura | 59 |
| 3.3.2 Conteúdos..... | 60 |
| 3.3.3 Processo de trabalho..... | 60 |

| | |
|--|-----------|
| 3.4 Metodologia | 61 |
| 3.5 Resultados da análise de conteúdo quantitativa | 62 |
| Conclusão | 65 |
| Bibliografia | 70 |
| Anexos | 73 |

Introdução

O meu interesse pela música, e em particular pela Música Extrema, constituiu o ponto de partida desta dissertação. Para além da afinidade pessoal, a compreensão das dinâmicas da divulgação informativa levada a cabo no interior deste nicho musical, sobretudo no contexto nacional, representa um objecto de estudo muito pouco explorado a nível científico, algo que constitui o mote do presente trabalho.

O foco é a existência ou não de jornalismo especializado em Música Extrema, quem são esses jornalistas e como se processa o seu trabalho.

Compreender o jornalismo de artes, interligando-o com o jornalismo musical prepara caminho para o panorama do jornalismo especializado em Música Extrema. Tal justifica-se pelo facto de o jornalismo musical partilhar de aspectos inerentes ao jornalismo de artes, como a importância da crítica ou o status das diferentes vertentes musicais. Além disso, o paralelo entre jornalismo de *hard news* e jornalismo musical é fundamental para compreender as expectativas e pressões do jornalismo musical, o que permite designá-lo como um jornalismo com diferenças (Forde, 2004).

A Música Extrema é um nicho musical pouco conhecido, normalmente mal visto pela sociedade em geral. Consequentemente, a forma como fãs, artistas e editoras comunicam informação entre si também não é muito clara. As revistas e os fanzines (corpo de estudo desta dissertação) dedicados ao género musical, transmitem e perpetuam os valores e códigos dessa subcultura. As revistas fazem-no a nível mais geral, mais abrangente, os fanzines a um nível mais particular, menos abrangente, mas ambos com grande compromisso para com o *underground*. As revistas permitem transmitir os “significantes de uma subcultura, além de possuírem “funções de mediação” importantes entre artistas, público e indústria (Weinstein, 2000). Essa mediação existe também através dos fanzines, mas apenas entre artistas e público, sem interesses comerciais envolvidos. “O fanzine é o meio mais especializado de todos” (Ibidem.). O prazer pela música é a base desta subcultura (Kahn-Harries, 2007).

Apesar de existirem poucos estudos dedicados ao tema, verifica-se a consciência da importância de abordar a Música Portuguesa. Verifica-se também uma certa falta de consciência de classe por parte dos jornalistas de música portugueses (Nunes, 2011).

A minha escolha por publicações apenas impressas (*Loud!*, *Terrorizer*, *Metalurgia* e *Escritas do Subsolo*), permite analisar um corpo de estudo mais alargado temporalmente, uma vez que, à excepção do fanzine *Escritas do Subsolo*, as publicações surgiram antes da massificação da Internet e são referências na área. Permite também avaliar a sua pertinência

na actualidade face ao aumento dos conteúdos *online* e a importância do coleccionismo no interior deste nicho.

Por meio da análise de conteúdo quantitativa é possível recolher dados específicos quanto à estrutura e conteúdos de revistas e fanzines. Obtém-se também uma visão clara quanto à inclusão ou não inclusão de artistas portugueses. A vertente comparativa foi privilegiada no seio desta dissertação permitindo uma série de possibilidades. A *Terrorizer* é uma publicação internacional, distribuída em larga escala, que é comparada à *Loud!*, publicação nacional distribuída em larga escala, mas dentro de Portugal. Contrasto assim a relação entre o internacional e o nacional. A comparação entre os fanzines, ambos nacionais, permite-me obter informação acerca de publicações de autor, informais. A comparação entre a *Loud!* e os fanzines, por fim, possibilita-me ainda compreender as diferenças entre publicações profissionais e amadoras no contexto nacional.

Como método complementar, as entrevistas exploratórias e semi-estruturadas aos actores do jornalismo da Música Extrema são fundamentais para a compreensão tanto do nicho musical, como do nicho jornalístico. Proporcionam informação fidedigna e actual, respondendo às lacunas da escassa bibliografia disponível sobre o tema, em particular do caso português. A existência ou não de um jornalismo especializado em Música Extrema, o acesso às fontes, o processo de trabalho, conteúdos e estrutura das revistas e fanzines, a importância da divulgação de bandas nacionais e a visibilidade da Cena Portuguesa constituem as perguntas centrais colocadas aos entrevistados. O número de entrevistas realizadas é bastante significativo, dado o universo reduzido de actores do jornalismo de Música Extrema, sobretudo no que toca a publicações impressas.

No total, realizei 15 entrevistas a editores / colaboradores de revistas e fanzines, sendo apenas duas relativas à revista inglesa *Terrorizer*. Um desses entrevistados que trabalha actualmente com a *Terrorizer*, colabora também com a revista portuguesa *Loud!*, o que permitiu uma perspectiva comparativa entre as duas publicações bastante privilegiada. O segundo entrevistado ligado à *Terrorizer* é um antigo colaborador, além de ser também um dos poucos académicos com trabalhos publicados sobre a Música Extrema, no qual me baseei para esta dissertação, a saber: Keith Kahn-Harris. Relativamente à *Loud!*, além do entrevistado já referido, contactei mais três colaboradores, que foram também fundadores da revista. Dado o universo reduzido de colaboradores da revista, os quatro entrevistados constituem uma amostra relevante. O universo de entrevistados é bastante significativo

No que toca aos fanzines, entrevistei 11 colaboradores / editores. Face à curta longevidade dos fanzines, ao constante aparecimento e desaparecimento destas publicações,

procurei fanzines activos e fanzines já extintos, de forma a ter uma visão alargada deste sector. Sete dos entrevistados estão ligados a fanzines em circulação na actualidade, pelo que considero que consegui uma amostra bastante expressiva de entrevistas, dado o carácter mais instável de publicações activas.

Por fim, entrevistei ainda Pedro Nunes, autor da bibliografia consultada sobre o jornalismo musical em Portugal. As entrevistas a Pedro Nunes e a Keith Kahn-Harris são de extrema importância no contexto desta dissertação pois complementam os dados que obtive na consulta das suas obras, além de serem os autores principais da escassa literatura existente e actual sobre o jornalismo musical em Portugal e a Música Extrema, respectivamente.

As revistas e os fanzines perpetuam e divulgam os valores do nicho da Música Extrema. Os editores / colaboradores dessas publicações são participantes activos desse nicho, profundos conhecedores da sua cultura e com capacidade comunicativa, tornando-se especialistas respeitados. As regras que regem o seu trabalho são mais informais, comparativamente ao *hard news journalism*, mas revestidas de maior compromisso com o nicho. Os fanzines são o expoente máximo dessa informalidade, embora sigam padrões estruturais e de conteúdo comuns às revistas.

Estrutura da dissertação

A presente dissertação dividida em 3 capítulos, parte de uma abordagem mais generalista mas que afunila gradualmente até ao foco central deste estudo: o jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal.

O **capítulo 1** aborda a relação entre Música, Imprensa e jornalismo especializado. Sendo a Música uma forma de Arte, o capítulo começa com o jornalismo de Artes, que apresenta já aspectos comuns com o jornalismo musical, nomeadamente a questão dos “jornalistas com diferenças”, e a distinção entre jornalismo de *hard news* e jornalismo musical, conceitos desenvolvidos por Forde (2004). Prossigo com o jornalismo musical em Portugal, com base na proposta de Pedro Nunes (2004). Além de uma breve cronologia da evolução do jornalismo musical em Portugal, apresento considerações acerca do seu estado actual. Faço já referência ao jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal, com base nos dados recolhidos durante as entrevistas exploratórias e semi-estruturadas a editores e colaboradores de revistas e fanzines, que serve de ligação para a apresentação do género musical no capítulo seguinte.

O **capítulo 2** começa com considerações acerca de géneros musicais e cenas de música, de forma a demonstrar algumas dinâmicas pelas quais a música se rege e actua. Não pretendo

encetar uma abordagem alargada sobre música, apenas clarificar certas designações que considero centrais para esta dissertação. Assim, sendo a Música Extrema um género musical composto por um grande número de subgéneros, apresento a definição e características de géneros musicais, à luz dos autores Jennifer Lena e Richardo Peterson (2008) que considero esclarecedores e contemplam já uma aproximação à Música Extrema. A abordagem a cenas de música funciona como uma introdução às Cenas da Música Extrema, que serão abordadas em pormenor mais adiante neste capítulo. Prossigo com as principais características da Música Extrema, centrando-me no jornalismo especializado nesse género musical, focando a imprensa escrita (revistas e fanzines). Começo com uma breve descrição cronológica do género musical e abordo as Cenas da Música Extrema, com base em Keith Kahn-Harris (2004, 2007). As considerações de Deena Weinstein (2000) complementam os dados relativos a revistas e fanzines. Novamente, o panorama nacional é abordado com base nas entrevistas exploratórias.

O **capítulo 3** apresenta o estudo de caso desta dissertação, as revistas *Loud!* e *Terrorizer* e os fanzines *Metalurgia* e *Escritas do Subsolo*, onde é explicada a metodologia adoptada e os resultados obtidos. Procedo à apresentação das publicações, bem como da sua estrutura, conteúdos e processo de trabalho.

A metodologia resulta da combinação da análise de conteúdo com entrevistas qualitativas. Com a análise de conteúdo pretendo comparar a estrutura e conteúdos das publicações. Ao comparar as revistas *Terrorizer* e *Loud!*, e depois os fanzines *Metalurgia* e *Escritas do Subsolo*, pretendo empreender também um percurso gradual dentro do nicho jornalístico: parto de publicações mais abrangentes para publicações de autor, menos abrangentes. Com as entrevistas exploratórias e semi-estruturadas pretendo obter informação actualizada dos editores e colaboradores das revistas e fanzines, de forma a reunir dados fidedignos sobre um tema (jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal) sem referências bibliográficas. Ao entrevistar autores de renome em alguns tópicos (jornalismo musical em Portugal e Música Extrema), Pedro Nunes e Keith Kahn-Harris, permite-me ir de encontro a aspectos específicos e particulares desta dissertação, conferindo-lhe actualidade.

A conclusão, por fim, demonstra a existência de um nicho jornalístico eficiente, com processos de trabalho específicos e que interage a nível local e translocal. Os seus actores alternam entre o profissional e o amador, mas sempre cientes do seu compromisso para com o *underground*. Todos estes dados demonstram a relevância desta dissertação, dada a falta de estudos realizados nesta área.

CAPÍTULO 1

O jornalismo especializado

Através da análise P.E.S.T.E. (método utilizado na área do marketing para identificar possíveis factores – *Political, Economical, Social, Technological, Environmental* - que podem gerar ameaças ou oportunidades ao lançamento e desenvolvimento de empresas ou produtos), Araújo et al. (2007) identificaram ameaças e oportunidades em termos socioculturais no sector da imprensa. Como ameaças apontam “novas gerações com maiores aptidões para os novos meios de comunicação; segmentação da população, segmentação dos interesses de leitura; nova geração mais exigente em relação aos conteúdos que quer consumir” (Ibid.: 203). Como oportunidade, destaca-se a “criação de títulos de informação especializados que atinjam diferentes segmentos de leitores” (Ibidem.). A constatação de uma necessidade de segmentação de conteúdos informativos devido às exigências e interesses dos públicos apresenta um desafio para as publicações generalistas. Mas não se trata apenas de segmentar uma estrutura já existente, o desafio talvez seja constituir estruturas especializadas de raiz.

O jornalismo de artes reflecte já estas preocupações. Embora existam publicações sobre Artes em geral, publicações dedicadas apenas a uma área artística são bastante comuns: a revista *Ler*, dedicada à Literatura, a revista *Premiere*, dedicada ao Cinema, ou a revista *Blitz*, dedicada à música *Pop-rock*.

1.1 Jornalistas de artes

De acordo com Harries e Wahl-Jorgensen (2007), é importante compreender o jornalismo de artes num contexto mais amplo, dadas as semelhanças com as práticas jornalísticas tradicionais. Como refere Harrison (cit. por Ibid.: 620), existem semelhanças em termos de “fórmulas, práticas, valores normativos e metodologia jornalística”. Contudo, este argumento mais “generalista” é também contraposto pelos jornalistas de artes por três motivos: “o jornalista de artes ideal é melhor e mais extensivamente qualificado que um repórter convencional, o jornalismo de arte é qualitativamente diferente do jornalismo de notícias, o jornalismo de arte tem a responsabilidade de comunicar a natureza transformadora das artes” (Ibid.: 619).

A imagem e posição que têm de si próprios podem ser distintas. Consideremos o repórter, o crítico e o freelancer. Harries e Wahl-Jorgensen (Ibid.: 625) citam três autores para explicar as diferenças: Tuchman (1972), apresenta o repórter como alguém que descreve /

reporta um acontecimento baseado no “ritual estratégico da objectividade”. Klein (2005) argumenta que o crítico deve possuir “autoridade epistémica” para passar julgamento”. Por seu lado, Soloski, (1999) refere a insistência na demonstração de um “corpo de competências” por parte dos *freelancers*, como um marcador de profissionalismo.

O status do jornalismo de artes é também complexo, sendo a questão “*hard news*” versus “*soft news*” o ponto central da discussão. Turow enuncia a distinção: “*soft news*” são histórias de interesse humano, mas “com menos importância crítica que as *hard news*” (2009: 57). Por seu lado, “*hard news*” incluem histórias com imediatismo, por vezes incomuns, abordando sobretudo conflitos e observando proximidade geográfica e / ou psicológica (Ibid.: 53). As implicações económicas das artes (a importância económica das indústrias culturais), a importância e interesse da sua cobertura a nível de audiências específicas e gerais e o carácter de documentação histórica implícito ao jornalismo de artes são os argumentos principais apresentados por jornalistas da área entrevistados por Harries e Wahl-Jorgensen (2007) na defesa da necessidade de uma posição hierárquica mais justa e central das notícias sobre artes. Os entrevistados são ainda categóricos a defender que “histórias sobre celebridades / entretenimento não pertencem à categoria de jornalismo de arte”, uma vez que são, por definição “textos ‘populares’ ou ‘*low culture*’ e a sua procura ameaça a integridade do jornalismo de artes” (Ibid.: 628). É evidente aqui uma afirmação enquanto actividade voltada para a “*high culture*”.

A questão da objectividade / credibilidade é também um pouco ambígua no jornalismo de artes.

“Depende do contexto. Escrevo notícias relacionadas com a minha área e, quando faço isso, estou claramente orientado por convenções objectivas de reportar notícias e gosto da disciplina disso... Se estou a escrever um comentário ou a criticar algo, posso ser extremamente franco” – Jim, crítico freelancer (Ibid.: 631).

Existe assim uma natureza personalizada no jornalismo de artes. Apesar de seguirem as práticas de objectividade das “*hard news*”, é também fulcral a opinião pessoal, “*Tens de ter opiniões e gostos, caso contrário não vale a pena ouvir ou ler (o teu trabalho)*” – William, crítico de música reformado (Ibid.: 630).

Em suma, Harries e Wahl-Jorgensen (Ibid.: 635) apontam quatro considerações sobre o jornalismo / jornalistas de artes: os jornalistas de artes construíram uma imagem de si próprios

como “jornalistas com diferenças” (conceito desenvolvido por Eamonn Forde (2004), que será apresentado de seguida), que aliam as capacidades jornalísticas convencionais ao conhecimento especializado e à capacidade de comunicar ideias complexas. A cobertura de artes, embora não tenha uma posição que facilmente se encaixe nas *hard news* dentro da hierarquia das notícias, está associada à *high culture*, distanciando-se da cultura popular. A relação da cobertura de artes com a objectividade é complexa – apesar de editores e repórteres de arte subscrevem as práticas da objectividade, ela apresenta menor relevância no trabalho dos críticos. O desenvolvimento da sociedade pelas artes é o mote para a cruzada apaixonada adoptada pelos jornalistas. Constroem-se a si próprios como “salvadores morais, conduzindo o público cultural em direcção a uma existência melhor e mais completa através das artes” (Ibidem.).

1.2 Jornalismo musical:

O jornalismo de artes engloba distintas vertentes, desde a Música, à Literatura, passando pelo Cinema e Teatro. Assim sendo o jornalismo de artes, num contexto de Imprensa generalista, constitui um segmento ele próprio segmentado.

No que toca ao jornalismo musical, mais uma vez, a variedade é a palavra de ordem. Tanto se pode falar de jornalismo musical num sentido lato, abrangendo todos os géneros musicais, como se verifica a hiper-segmentação por géneros. Este factor, vai de encontro ao sentido de oportunidade que o sector da Imprensa deve observar, como referiram Araújo et al., (2007: 203) no início deste capítulo: “criação de títulos de informação especializados que atinjam diferentes segmentos de leitores”.

Eamonn Forde (2004: 113), apoiado na definição de English, considera os jornalistas de música “jornalistas diferentes”, devendo ser considerados como “caso único”. Primeiramente, Forde salienta a importância de compreender a estrutura organizacional e financeira em que se inserem as revistas de música (Ibidem.). Estas estruturas debatem-se com a questão de gosto e padrões de consumo mais instáveis devido sobretudo ao carácter demográfico variável dos seus leitores. A consciência da existência de nichos demográficos, permite elaborar estratégias também específicas. A título de exemplo de sucesso, a *East Midland Allied Press* (EMAP) no Reino Unido, adoptou a filosofia “*cradle-to-the-grave*” em que as companhias “partem as suas operações em ‘unidades estratégicas de negócio’” (Negus, cit. por Forde, 2004.: 116). A coerência de negócio é mantida, apenas sendo ramificada em unidades estratégicas. É tido em conta o “mercado operacional”, as necessidades dos leitores e o seu poder de compra; “o tamanho total do mercado e a sua posição nesse mercado”; os rivais; o formato e aparência

das revistas; as suas forças e características; o contributo para o “portfólio geral da companhia” (Ibid.: 117). Na EMAP, o leitor começa com a *Smash Hits*, passa para a *Select*, depois para a *Q* e finalmente para a *Mojo* (Ibidem.).

Nas grandes organizações, os editores encontram-se sob “pressão”, uma vez que os seus títulos são meramente uma parte do portfólio e não revistas individuais, que devem procurar o sucesso da estrutura geral. Desta forma, não há “canibalismo” entre títulos e é possível “herdar” os leitores de títulos anteriores, criando-se uma cadeia temporal e de interesse dinâmica por parte dos leitores (Ibid.: 128). Se por um lado isto permite uma manutenção coesa da estrutura geral, por outro

“Afecta de modo particular as formas como cada editor de cada secção opera e a forma como tanto os seus objectivos individuais e colectivos são definidos e interpretados. Estas pressões, expectativas e dinâmicas únicas marcam o jornalismo musical como um tipo de jornalismo único e distinto” (Ibidem.).

De acordo com Forde (Ibidem.), a nível de discursos sócio-profissionais, é fundamental compreender a “homologia” entre os próprios jornalistas e os seus leitores. Verifica-se uma constante e “cuidadosamente monitorizada” mudança de colaboradores e editores uma vez que, ao constituírem eles próprios “leitores ideais”, estão muito mais próximos de “novas gerações de leitores” (Ibidem.). Existe também um “processo simbiótico” em acção entre novos colaboradores e novos artistas, evitando-se uma estética estática dos títulos. “A elevada e institucionalizada mudança de colaboradores” é um aspecto bastante diferenciador do jornalismo musical (Ibidem.). Nas redacções, apesar das normas e objectivos estabelecidos pelos editores, existe “um grau de fluidez tanto profissional como estético”. O papel de “intermediários culturais” (Ibid.: 128-129) confere aos jornalistas de música formas próprias de entender o seu trabalho e os seus objectivos.

Estas considerações vão de encontro aos argumentos descritos sobre o jornalismo de artes. Forde (Ibid.: 114) sistematiza as particularidades da profissão de jornalista musical, comparativamente aos jornalistas de “*hard news*”, cimentando-os com outros aspectos particulares, como se verifica no quadro 1.

Quadro 1 – Jornalismo de *hard news* e de música comparados por Forde (2004.: 114)

| <u>Jornalismo de <i>hard news</i></u> | <u>Jornalismo de música</u> |
|--|---|
| . Requer qualificação profissional reconhecida | . Não requer formação jornalística formal, excepto no caso de editores de notícias. Editores consideram a formação jornalística formal um obstáculo |
| . Lida sobretudo com a análise de informação factual | . Lida sobretudo com interpretação textual |
| . Ênfase da objectividade | . Ênfase da subjectividade |
| . Direcção para a informação | . Direcção para o produto |
| . Descritivo | . Avaliativo |
| . Repórteres | . Críticos |
| . Percurso profissional de longo termo | . Percurso profissional de curto termo, levando à constante mudança de colaboradores |
| . Nível elevado de estabilidade profissional | . Nível elevado de instabilidade profissional |
| . Vida profissional e social tendem a ser separadas | . Vida profissional e social inseparáveis |
| . Leitura demográfica abrangente | . Leitura demográfica baseada em nichos |
| . Leitores tendem a ser "leitores para a vida" | . Leitores tendem a permanecer com o título por um período finito de tempo, determinado pela idade |
| . Tópicos poli-temáticos e de larga cobertura | . Tópicos mono-temáticos e de estreita cobertura |
| . A idade não representa necessariamente um factor chave para assegurar a proximidade cultural com os leitores | . A idade representa um factor chave para assegurar a proximidade cultural com os leitores |
| . Não escrevem necessariamente para os "leitores ideais" dos títulos | . Escrevem para os "leitores ideais" dos títulos |
| . Trabalham para uma única publicação | . Tendem a trabalhar para revistas que são parte de um portfólio de títulos mais abrangente |
| . Podem trabalhar para vários títulos (por vezes rivais) | . Não podem, na generalidade, trabalhar para títulos / editores rivais |
| . Relativa estabilidade demográfica de leitores desejados | . Revisão demográfica continua de leitores desejados |
| . Distância profissional, da maioria, das fontes e temas vistos como essenciais para o seu trabalho | . Falta de distância profissional das fontes e temas vistos como essenciais para o seu trabalho |

Alguns pressupostos parecem pouco enquadrados com a realidade portuguesa (deve ser tido em conta o facto de serem resultado de uma pesquisa realizada no Reino Unido e publicados pela primeira vez em 2003). É o caso de “*Requer qualificação profissional reconhecida*”, “*Leitores tendem a ser "leitores para a vida"*” ou “*Trabalham para uma única publicação*”. Contudo, na generalidade as considerações são válidas e esclarecedoras das principais particularidades e diferenças destas duas formas de jornalismo.

Farei de seguida uma abordagem do caso português, de acordo com algumas considerações de Pedro Nunes (2004, 2011).

1.3 O jornalismo musical em Portugal:

Poucos estudos académicos foram produzidos acerca do jornalismo musical em Portugal, o que pode ser atribuído a três factores, de acordo com Pedro Nunes (2004: 62-63):

a) Visibilidade (os estudos baseiam-se sobretudo em etnomusicologia); b) Características do

mercado (apesar da importância do jornalismo musical em Portugal, não existe uma imprensa de música popular – voltada para géneros musicais e não em termos etnocêntricos); c) Contexto nacional (Portugal é um mercado periférico em termos da indústria global da música, comparativamente, por exemplo, ao Reino Unido).

No entanto, o jornalismo musical representa um papel de extrema relevância na construção de relações e dinâmicas entre produtores e consumidores de Música, não só a nível global, mas sobretudo em termos de música portuguesa, neste caso. Como afirma Nunes (Ibid.: 340), “Aspectos políticos, culturais e geográficos, bem como estéticos, são articulados quando se discute música popular.”

- Breve cronologia do jornalismo musical em Portugal

“Em Portugal, o jornalismo musical é melhor descrito como um espaço cultural e profissional dentro do campo alargado do jornalismo. Apesar destas limitações, o jornalismo de música popular tem a sua própria história e a sua própria importância no contexto da reduzida escala do mercado da Música Portuguesa.”
(Ibid.: 103).

Nunes (Ibid.: 78-86) identifica três fases na evolução e afirmação do jornalismo musical em Portugal.

A primeira fase surge com a publicação da primeira revista musical portuguesa, *Mundo da Canção* (1969-1985). O seu principal objectivo era lutar contra o Popular Cançonetismo e apoiar cantores exilados e com trabalho censurado. A segunda fase surge na segunda metade da década de 70 com publicações sustentadas financeiramente por grupos empresariais: *Memória de Elefante* (1970-1973), *Musicalíssimo* (finais dos anos 70) e *Música & Sons* (finais dos anos 70 – 1989). A fundação da *Blitz* (1984) representa um momento chave desta fase. A terceira fase acontece com “a profissionalização do *Blitz*” na primeira metade da década de 90. É uma publicação de referência, vocacionada para o público jovem, com preocupações de design e colaboradores credíveis (Ibidem.).

Sistematizei no quadro 2 algumas das publicações mais relevantes no panorama musical português, descrito por Nunes (Ibidem.).

Quadro 2 – Cronologia de publicações portuguesas

| Publicação | Cronologia | Aspectos relevantes |
|----------------------------|---|---|
| <i>Mundo da Canção</i> | 1969 - 1985 | <ul style="list-style-type: none"> . Primeira revista musical em Portugal. . Inicialmente devotada à música <i>folk</i> Celta e ao canto <i>folk</i> de protesto ao Regime. . O seu principal objectivo era lutar contra o Popular Cançonetismo e apoiar cantores exilados e com trabalho censurado. . Em 1973, apesar de até aí ter conseguido escapar à Censura, uma capa com proeminentes cantores de protesto muda-lhe a sorte. A partir daí, foi publicada erráticamente |
| <i>Memória do Elefante</i> | 1970 - 1973 | <ul style="list-style-type: none"> . Fazia a combinação entre notícias e análise de música popular. . Periodicidade incerta devido a dificuldades económicas e à Censura. . Foi pioneira na análise da música Anglo-Saxónica e de artistas pouco conhecidos em Portugal. . Distribuída no Porto e nas Universidades lisboetas. . Paralelamente, os seus fundadores dirigiam o primeiro suplemento musical - <i>O Elefante</i> - num jornal diário - <i>Diário do Norte</i> - já extinto |
| <i>Musicalíssimo</i> | Finais dos anos 70 (2 anos) | <ul style="list-style-type: none"> . Primeiro título integrado num grupo de média. . A cores. . Leitores recrutados para colaboradores |
| <i>Música & Som</i> | Finais dos anos 70 (12 anos - até 1989) | <ul style="list-style-type: none"> . Cobertura de uma grande variedade de estilos e movimentos musicais. . Alternativa à Imprensa Britânica e Americana. . Boa aceitação pelo público. . Alguns colaboradores importantes, desde jornalistas a profissionais da indústria discográfica. . Encerrou devido à forte concorrência do <i>Blitz</i> e da <i>Sete</i> |
| <i>Blitz</i> | 1984 até hoje | <ul style="list-style-type: none"> . Cobrir os interessantes da cultura jovem, ainda não explorados pela imprensa então disponível. . Colaboradores credíveis, com experiência em outras publicações de música e na Rádio. . <i>Layout</i> e design valorizados, com a colaboração de alguns dos melhores fotógrafos da época. . Conteúdos produzidos numa óptica de intuição, valorizando gradualmente nichos, complementando o <i>mainstream</i> e o marginal. . Inclusão de novas secções como <i>Pregões & Declarações</i> e compra e venda de instrumentos. . Cobertura nacional com sucesso. . Comprado em 1992 pelo grupo Impresa, proporcionando melhorias ao nível de técnicas de produção e de contratação permanente da equipa. . Em 1995 cria o <i>Blitz Awards</i>. . Enfrenta hoje em dia a crescente competição e as T.I. |

Além destas publicações, é importante mencionar os suplementos que abordam música em alguns jornais generalistas, como é o caso do *Pop/Rock*, *Sons e Y* (Público); *DN+* (Diário de Notícias) ou do *Cartaz* e *A Revista* (Expresso). Ganham peso face à falta de competitividade do mercado, constituindo um instrumento decisivo na manutenção da cultura de leitura sobre a música popular. Conseguiram recrutar alguns dos jornalistas mais reconhecidos da área, principalmente do *Blitz*, e alargaram o campo de interesse do público ao inserirem a cobertura e crítica de música popular na imprensa generalista (Ibidem.).

Em termos qualitativos, enquanto outros países como o Reino Unido, fazem a cobertura de música popular por meio de títulos especializados – “típico de um mercado competitivo e segmentado” (Ibid.: 104) – e com regularidade em jornais generalistas, Portugal posiciona-se algures entre estes dois formatos.

De acordo com Nunes, (Ibid.: 341), o jornalismo musical português evoluiu, durante os últimos 20 anos, de uma espécie de “jornalismo militante”, ideológico para um “jornalismo mais em linha com a noção de guia de consumo”, ou seja, passou-se de um jornalismo “formativo” / educativo do cidadão, para um jornalismo “prestador de serviço” / guia ao cidadão. Na entrevista que me concedeu em 2011, Nunes afirma: “acredito que a maior parte dos leitores quer ter acesso a uma informação e opinião sobre a actualidade musical e não ser 'educado' com textos de cátedra que depois não entendem”. Apesar da maioria das grandes editoras de discos começarem a ter representação em Portugal – o que lhes confere um papel influente a nível nacional -, uma geração de jornalistas conseguiu deixar a sua marca, “posicionando-se contra o conjunto de valores dominantes” (Ibid., 2004: 342) veiculados pelas editoras, caracterizados por um jornalismo cultural / de entretenimento demasiado complacente. Promovem-se assim as novas tendências musicais vindas do estrangeiro em paralelo com os elementos emergentes do *underground* local. Este “novo jornalismo”, esta “ideologia da diferença”, vai de encontro aos argumentos de Forde (2004), desenvolvidos anteriormente.

Para Nunes (2004), há a consciência que o jornalismo musical é relativamente desvalorizado, não apenas no campo do jornalismo em si, como já dentro do pequeno fragmento que o jornalismo cultural ocupa. A música popular, como a Música Extrema, não parece adequar-se a uma política de música de elites. Apesar da existência do sentimento consciente do dever de informar e cobrir os interesses de todos os leitores, as decisões editoriais, o gosto pessoal do jornalista e as estratégias dos grupos de Imprensa, que tendem sempre para uma escolha de títulos privilegiados, funcionam como *gatekeepers* (*gatekeeping* é “o processo de seleccionar, escrever, editar, posicionar, agendar, repetir e de certa forma massajar informação de forma a tornar-se notícia” (Shoemaker et al., 2009: 73). Nunes (2011) refere ainda que “não existirá propriamente um jornalismo musical” em Portugal, são muitas vezes jornalistas da área do espectáculo que escrevem sobre música, alguns “não têm sequer carteira de jornalista” (Ibidem.). O seu status no campo da música é que lhes permite escrever ou serem convidados a escrever. Existem também opiniões divergentes na imagem que os jornalistas de música portugueses têm de si próprios: alguns consideram-se “*opinion-makers*” importantes, enquanto outros consideram que “o que escrevem não tem grande impacto na

esfera pública ou no consumidor” (Ibidem.). A questão da falta de consciência de classe parece justificar estas divergências e é um aspecto essencial na imagem que Pedro Nunes tem dos jornalistas de música portugueses. Falta-lhes uma certa inovação, pluralismo e conhecimento especializado em música. No entanto, considera que “regra geral, escrevem bem e estão bem informados” (Ibidem.). A relação com a música portuguesa também revela duas faces: “uma postura quase missionária” para uns, e nenhum “tratamento especial” para outros (Ibidem.). Actualmente, as mudanças do mercado alteraram esta visão, “a Música Portuguesa (i.e. Música feita por artistas Portugueses) valorizou-se muito nos últimos anos” (Ibidem.), o que atraiu a atenção dos média. Para Nunes, a internet constituirá o futuro “da escrita especializada em música” - blogues e sites especializados. Neste contexto, a viabilidade de novas publicações de Música em Portugal parece difícil (Ibidem.).

1.4 O jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal

Não se pode afirmar que o jornalismo musical expressamente especializado em Música Extrema seja comum em Portugal. Mas não é comum em termos latos, na medida em que a Música Extrema enquanto nicho, tem força no interior desse nicho, raras vezes transpondo a linha para a visibilidade geral.

“Não conheço a Loud! mas sempre tive a noção que é um nicho de mercado, talvez o único viável em Portugal eventualmente em formato impresso. Porque continua a haver muito público adepto desse estilo musical e porque há uma componente visual muito forte que sobressai no suporte físico, além de que mantém aspectos de uma subcultura. (...) a sua existência faz todo o sentido e recomenda-se, mesmo que não seja feita por jornalistas” (Nunes, 2011).

Quem opera dentro do jornalismo de Música Extrema, é seguramente alguém com um grande conhecimento da matéria. Todos os entrevistados (editores / colaboradores de revistas e fanzines) são peremptórios relativamente a essa questão: existe um jornalismo especializado em Música Extrema feito por “escribas apaixonados pela matéria” (Santos, 2010a), por “fans em part-time” (Khan-Harris, 2010), pessoas com apetência para a escrita, auferindo pouco ou nenhum dinheiro com isso, “é um nicho de gosto” (Santos, 2010b). Como refere Nuno Barreiras (2011), “quem não está minimamente familiarizado com um determinado panorama musical, nunca conseguirá fazer um bom trabalho, fiel ao género (como um todo) e que agrade aos seguidores.” Há também jornalistas profissionais que escrevem para este género de

publicações contudo, Kahn-Harris (2010), na entrevista que me concedeu, reforça que os leitores querem que as revistas sejam escritas por pessoas como eles, ou seja fãs, e que demonstrem lealdade e conhecimento sobre as Cenas. Como refere Daniel Miranda (2011), “um bom jornalista ‘normal’ que fizesse uma boa pesquisa sobre a Música Extrema em poucas semanas, dificilmente iria perceber as dinâmicas. Na minha opinião, dificilmente faria um bom trabalho.” Vercingétorix (2011) vai ainda mais longe: “a extrema profissionalização técnica retiraria ‘sentimento’ ao trabalho.”

Estas afirmações vão também de encontro à perspectiva que têm acerca das razões pelas quais a Música Extrema não é abordada nos meios de comunicação mais generalistas. Não se trata apenas de uma limitação em termos de desconhecimento do género musical, trata-se também da postura face a “um estilo de música de minorias, que não apela às massas nem vende” (Perpétuo, 2011). Aliado a este aspecto comercial encontra-se a questão da postura da sociedade face a sonoridades mais violentas. “É um género musical que assusta a quem não está habituado a estas sonoridades e que repele as mentes sem abertura musical e cultural” (Barreiras 2011). Apesar de algumas bandas serem já mencionadas na televisão, rádio ou jornais generalistas, há a convicção que a Música Extrema deve permanecer *underground*, sem excesso de visibilidade, de forma a ser apreciada por quem realmente a valoriza (Vercingétorix, 2011).

Curioso, como acontece no caso de Luís Ruivo (2011) e Ricardo Veiga (2011), é o facto de não se considerarem jornalistas, relegando esse papel para os colaboradores das revistas. Consideram-se apenas fãs que escrevem por gosto, apoiando a Cena nacional. “Não penso nunca em termos profissionais. Limito-me a fazer um fanzine como eu gostaria de ler, com conteúdos que eu acharia interessantes” (Ruivo, 2011). No entanto, Vercingétorix (2011) considera que é nos fanzines que reside o jornalismo especializado em Música Extrema, devido, mais uma vez, à forte ligação com a Cena.

Na maioria dos casos, a colaboração nestas publicações ocorre de forma natural. O caso de José Santos (2010) é disso exemplo. Respondeu a um desafio do site da revista *Terrorizer*, onde incentivavam as pessoas a mostrar as suas capacidades de escrita e de crítica musical. Foi convidado para colaborador “deu-me jeito saber inglês (...), ser de um país que não tinha muita representação na *Terrorizer* (...) e saber meter duas palavras seguidas” (Ibidem). Com a *Loud!* o processo foi semelhante, enviou um *email* e passado algum tempo foi chamado a colaborar com a revista. Desde o início da sua publicação, em 1993, a *Terrorizer* foi uma referência importante na sua “formação musical e jornalística”, numa altura em que as revistas eram o único meio “para saber a que soavam as bandas” (Ibidem.).

O panorama nos fanzines é semelhante. Sónia Fonseca (2011), colaboradora dos fanzines *Metalurgia* e *Ancient Cerimonies*, contactou os editores e manifestou a sua disponibilidade para colaborar. Já a forma como os fanzines vêm a luz do dia é um pouco diferente do que acontece com as revistas, devido sobretudo, na maioria das vezes, ao seu carácter de edição de autor. O objectivo central dos editores que entrevistei em 2011 é a divulgação da Cena, tanto Portuguesa como internacional, de bandas pouco conhecidas e a procura de criar uma publicação segundo os seus ideais.

O fanzine *Napalm* (1987) já extinto, editado por Emanuel Ferreira, nasce do material recolhido pelo programa de Rádio *Filhos do Metal*, que apresentava e realizava nos anos 80. Foi reunindo muitos contactos internacionais e material escrito enviado pelas bandas.

O fanzine *Herege Warfare*, editado por Roger, surgiu também devido à existência prévia de uma estrutura que permitia ter já inúmeros contactos do *underground* mundial, a editora / distribuidora *Herege Warfare Productions*. Além da vontade de “fazer algo pelo Heavy Metal”, Roger (2011) refere que “a única regra do fanzine é eu gostar das bandas presentes, independentemente se têm 1 fã ou 1000”.

Com o fanzine *Hell Bent for Metal*, Luís Ruivo (2011) pretende “dar voz a bandas novas e veteranas que toquem música com que me identifico, mas limitadas ao *Heavy Metal* tradicional, épico e ao *Doom Death*”. Na mesma linha, Nuno Oliveira (2011) e Inês Perpétuo (2011), vêm no seu *Metal Horde* a oportunidade de “dar a conhecer bandas que pouco ou nunca aparecem nas revistas da especialidade, criar de novo o hábito de ler nos *Metalheads* e ajudar a divulgar um estilo de música que para mim, é muito mais que isso, é uma forma de estar na vida” (Oliveira, 2011).

Com três fanzines no *curriculum* (*Laudatio Funebris*, *Black Rat Method* e *Invocatio*), Daniel Miranda (2011) procura fazer a revista que quer ler mas não encontra em lado nenhum. O gosto pessoal por temas como o Ocultismo, Paganismo, Mitologia ou História, aliado à Música Extrema, define de certa forma a evolução pessoal de Vercingétorix (2011), que considera a Música Extrema como “uma forma superior de arte.” Os seus fanzines (*Blood... Fire... Wrath...* e *Vencer ou Morrer*) vão para além da parte musical, incluindo artigos pessoais e entrevistas contextualizados numa determinada temática teórica. “O objectivo dos fanzines é sobretudo pedagógico: proporcionar ao leitor uma visão diferente, uma reflexão, um novo Cosmos” (Ibidem.).

Tratando-se esta dissertação um estudo do jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal, parece-me importante perceber também a posição que estes editores / colaboradores têm face às bandas de Música Extrema portuguesas, se procuram incluí-las nas

suas publicações. À semelhança do que Pedro Nunes (2011) refere anteriormente, existem duas posições distintas: preocupação em divulgar as bandas portuguesas e divulgar bandas com qualidade, independentemente da nacionalidade. É de referir no entanto que, do universo das entrevistas que realizei a editores / colaboradores de revistas e fanzines, a preocupação em divulgar as bandas portuguesas é a posição mais comum.

Delineado o panorama nacional do jornalismo musical, já com referência à Música Extrema, é chegada a altura de dar a conhecer melhor este género musical, objecto de estudo desta dissertação.

CAPÍTULO 2

A Música Extrema

2.1 - A música – considerações gerais

De acordo com Rentfrow et al (2009), a música consegue comunicar pelo menos dois tipos de informação: informação sobre os grupos sociais a que as pessoas pertencem e informação sobre as características psicológicas únicas das pessoas (aspectos da sua identidade e personalidade). North e Hargreaves sugerem que “os indivíduos têm crenças normativas sobre as características psicológicas dos fãs dos diferentes géneros musicais” (cit. por Ibid.: 330). A classe social desempenha também um papel importante na percepção de diferenças nas preferências musicais. Assim, a “*highbrow music*” (Clássica, Ópera, Jazz) é associada às classes altas e educadas, enquanto a “*lowbrow music*” (Country, Gospel, Rap) é vista como a preferida da classe trabalhadora e menos educada.

Apesar de pouca pesquisa ter sido efectuada em termos da translocalidade dos estereótipos dos fãs de música, Rentfrow e colegas (Ibidem.) concordam que a maioria dos estereótipos são “robustos” e atravessam fronteiras geográficas. Géneros musicais e Cenas musicais resultam também destas identidades culturais.

2.1.1 *Géneros musicais*

Géneros musicais são definidos por Jennifer Lena e Richard Peterson como “sistemas de orientação, expectativas e convenções que unem indústria, artistas, críticos e fãs na construção do que eles identificam como um tipo de música distinto” (2008: 698).

Existem numerosos géneros e fronteiras. Mesmo que os músicos não queiram estar confinados a fronteiras, as expectativas dos consumidores, produtores e distribuidores estabelecem-nas. Lena e Peterson (Ibidem.) criaram uma tabela de atributos que relaciona 4 tipos de géneros musicais com 12 atributos e analisaram 60 músicas do século XX nos EUA. Os 4 tipos de género musical são: “*Avant-garde*, *Scene-based*, *Industry-based* e *Traditionalist*” que, nesta sequência, representam um trajecto cronológico (Ibidem.). O quadro 3 apresenta os atributos dos géneros *Avant-Garde* e *Scene-based*.

Quadro 3 – Géneros *Avant-Garde* e *Scene-based* (Lena e Peterson, 2008: 702)

| Atributos | Géneros | |
|---|---|---|
| | <i>Avant-Garde</i> | <i>Scene-based</i> |
| Organizational Form | Creative circle | Local scene |
| Organizational Scale | Local, some Internet | Local, Internet linked |
| Organizational Locus | Homes, coffee shops, bars, empty spaces | Local, translocal and virtual scenes |
| Genre Ideal or Member Goal | Create new music | Create community |
| Codification of Performance Conventions | Low: highly experimental | Medium: much attention to codifying style |
| Technology | Experimentation | Codifying technical innovations |
| Boundary Work | Against established music | Against rival musics |
| Dress, Adornment, Drugs | Eccentric | Emblematic of genre |
| Argot | Sporadic | Signals membership |
| Sources of Income for Artists | Self-contributed, partners, unknowing employers | Scene activities, self-contributed |
| Press Coverage | Virtually none | Community press |
| Source of Genre Name | Site or group specific | Scene members, genre-based media |

1) *Avant-garde* - géneros com um círculo reduzido de seguidores, informais, experimentalistas, de curta duração (quer por falta de reconhecimento, quer pelo oposto: ganharem demasiado reconhecimento), procuram música que é diferente.

2) O termo “Cena” tem sido usado por estudiosos para se referirem a “uma comunidade de artistas, fãs, companhias discográficas e negócios de pequena escala espacialmente situados” (Ibid.: 703). As Cenas locais comunicam com Cenas similares distantes, mas que partilham interesses musicais e estilos de vida similares. Os participantes das Cenas estão profundamente envolvidos na promoção e distribuição da música (donos de clubes, *managers* de bandas, companhias discográficas, fanzines, sítios de internet). Existem também “convenções de actuação e apresentação que são rapidamente codificadas” (Ibid.: 704). Géneros *Scene-based* possuem uma forma organizacional com variados tipos de compromisso: o responsável pelas “características distintivas da música está no centro” (Ibidem.), enquanto o círculo externo é ocupado por “turistas”, que não se identificam com as actividades, mas que as apreciam. No meio, estão os participantes com maior ou menor envolvimento com a Cena (Ibidem.).

No quadro 4 apresentam-se os atributos dos géneros *Industry-based* e *Traditionalist*.

Quadro 4 – Géneros *Industry-based* e *Traditionalist* (Lena e Peterson, 2008: 702)

| Atributos | Géneros | |
|--|---|--|
| | <i>Industry-based</i> | <i>Traditionalist</i> |
| Forma organizacional | Established field | Clubs, associations |
| Escala organizacional | National, worldwide | Local to International |
| Locus organizacional | Industrial Firms | Festivals, tours, academic settings |
| Ideal do género ou objective do membro | Produce revenue, intellectual property | Preserve heritage and pass it on |
| Codificação da das convenções de performance | High: shaped by industry categories | Hyper: great concern about deviation |
| Tecnologia | Production tools that standardize sound | Idealized Orthodoxy |
| Fronteira do trabalho | Market driven | Against devians within |
| Vestuário, adornos, drogas | Mass marketed "style" | Stereotypic and muted |
| Calão | Used to sell products | Stylized |
| Fontes de receitas dos artistas | Sales, licensing, merchandise, endorsements | Self contributed, heritage grants, festivals |
| Cobertura da Imprensa | National press | Genre-based advocacy and critique |
| Origem do nome do Género | Mass media or industry | Academics, critics |

3) Géneros *Industry-based* resultam de um formato organizacional em linha com corporações industriais, pelo que o objectivo é obter grandes números de fãs para o potencial de vendas também aumentar (Negus, cit. por Lena e Peterson, 2008:705). “As firmas treinam novos artistas para trabalhar de acordo com convenções de performance altamente codificadas, e os produtores de discos treinam regularmente autores e artistas para fazerem música simples, claramente com limites de género, que apelem a audiências de massas” (Ibidem.). A música, adornos e estilo de vida são “exagerados e *mass-marketed* aos novos fãs” (Ibidem.), aumentando a vontade de estar comprometido com a Cena.

4) Géneros *Traditionalist* focam-se na preservação da sua herança musical e no inculcar nas crescentes gerações de devotos das “técnicas de performance, história e rituais do género”(Ibid.: 706). São criados clubes e associações para perpetuar o género e unir fãs, artistas e promotores. *Newsletters*, revistas, jornais e a internet são usados para comunicar à distância. A imprensa dedicada publica “datas de eventos, contam os acontecimentos recentes, imprimem artigos sobre técnicas de performance, criam perfis tanto de bandas veneradas como de artistas em ascensão, críticas de material novo e discos históricos remasterizados pelas numerosas pequenas companhias discográficas devotadas ao género” (Ibidem.).

Relativamente à trajectória da Música Extrema, Lena e Peterson (Ibid.: 708) revelam que o *Black* e o *Death Metal* são géneros *Scene-based*, enquanto o *Thrash Metal* atingiu já a

posição *Industry-based*. No quadro 5, estão representados as trajetórias de alguns dos géneros musicais analisados por Lena e Peterson (Ibidem.).

Quadro 5 – Trajetórias de géneros musicais (Lena e Peterson, 2008: 708)

| | Trajetórias de Géneros | | | |
|------------------|------------------------|-------------|----------------|----------------|
| | Avant-garde | Scene-based | Industry-based | Traditionalist |
| BeBop Jazz | X | X | X | X |
| Folk Rock | X | X | X | X |
| Gospel | X | X | X | X |
| Punk Rock | X | X | X | X |
| Rockabilly | X | X | X | X |
| Rock-n-Roll | X | X | X | X |
| Salsa | X | X | X | X |
| Urban Blues | X | X | X | X |
| Disco | X | X | X | |
| Psychedelic Rock | X | X | X | |
| Jazz Fusion | X | X | X | |
| Thrash Metal | X | X | X | |
| Delta Blues | X | X | | |
| New Orleans Jazz | X | X | | |
| Black Metal | X | X | | |
| Free Jazz | X | X | | |
| Death Metal | X | X | | |
| Garage | X | X | | |
| House | X | X | | |
| Jungle | X | X | | |
| Techno | X | X | | |
| Laurel Canyon | X | | | |

O status dos diferentes géneros musicais é também complexo. A questão “*low culture*” versus “*high culture*” é demonstrada ao comparar músicos de Pop e músicos de Música Clássica. De acordo com Simon Frith (1992), a diferença pedagógica é crucial. Os músicos Pop e Clássicos “são ensinados de diferentes maneiras, em diferentes instituições, mas muitas vezes de acordo com os mesmos valores” (Ibid.: 175). A maioria dos músicos Pop e Rock são auto-didactas, o que também requer dedicação, tempo, rotinas de ensaio e muito trabalho. A ausência de um professor formal não significa que não tenham que passar no teste perante os colegas músicos e as audiências, ou que não sejam conscientes da qualidade das suas capacidades ou da capacidade de outros artistas. A aprendizagem é caracterizada pela individualidade e, ao mesmo tempo, por uma natureza colectiva que funciona como um laboratório experimental, uma vez que, na maior parte dos casos, não sabem ler música. A

actuação ao vivo é o objectivo principal: “a capacidade básica que os músicos de Pop e Rock querem aprender é como tocar para uma audiência” (Ibidem.). Para os jovens, “a música tem, provavelmente, o papel mais importante em mapear redes sociais, determinando como e onde se encontram, se cortejam e festejam” (Ibid.: 177).

2.1.2 *Cena de música*

Como referem Andy Bennett e Richard Peterson (2004), o conceito de Cena de música foi primeiramente usado nos anos 40 por jornalistas para caracterizar o universo do Jazz. Servia não só para descrever características, mas também para definir uma identidade cultural, uma expressão de *underground* e de identidade alternativa, distinta do *mainstream*. A maioria das Cenas são desconhecidas da imprensa generalista, mas a imprensa musical e os média associados com um nicho geram o sentimento de distinção cultural.

Hoje em dia, o termo “é cada vez mais usado por investigadores académicos para designar contextos nos quais aglomerados de produtores, músicos e fãs partilham colectivamente os seus gostos musicais e colectivamente se distinguem de outros” (Ibid.: 1).

As Cenas são muitas vezes vistas como “agrupamentos informais”, separadas das práticas convencionais da indústria da música. Mas as Cenas desenvolveram uma rede dinâmica de apoio às actividades relacionadas com a produção de música, o que constitui uma forma alternativa de indústria musical, sendo coordenados por jovens dispostos a manter esta natureza informal de procedimentos. É o que Smith e Maughan (cit. por Bennett e Peterson, 2004), designam por indústria *Do-It-Yourself (DIY)*. Com a revolução digital dos anos 1980, o processo de gravação e distribuição foi democratizado. O fácil acesso à tecnologia aumentou a exposição da música produzida por artistas que gravam em casa. A Internet permitiu a distribuição de música e a comunicação entre fãs pelo mundo inteiro.

Bennett e Peterson (Ibidem.) apontam 3 tipos de Cenas: local, translocal e virtual.

- 1) Local (foco geográfico específico),
- 2) Translocal (Cenas locais espalhadas geograficamente que comunicam entre si sobre uma determinada forma musical ou estilo de vida)
- 3) Virtual (pessoas espalhadas em distantes espaços físicos que, através da Internet e fanzines criam a sensação de Cena).

Nas palavras de Bennett e Peterson,

“Vemos a Cena local como uma actividade social focada, que acontece num espaço delimitado durante um período específico de tempo, na qual aglomerados

de produtores, músicos e fãs realizam o seu gosto musical em comum, distinguindo-se colectivamente de outros por meio do uso de sinais musicais e culturais muitas vezes apropriados de outros locais, mas que são recombinações e desenvolvidos em formas que representam a Cena local” (Ibid.: 8).

Algumas Cenas locais focam um determinado tipo de música e comunicam com Cenas locais similares situadas em lugares distantes. A interacção é baseada na troca de gravações de músicas, bandas, fãs e fanzines. Estas são as Cenas translocais. Os festivais, “grandes eventos de vários dias que periodicamente reúnem devotos da Cena num único lugar, onde podem desfrutar do seu tipo de música e brevemente viver o estilo de vida com ela associado, com pouca preocupação com as expectativas dos outros” (Ibid.: 9-10), são um tipo especial de Cena translocal. Outro tipo são os “*music carnivals*”, onde os fãs de uma banda seguem-na em *tour*, energizando os fãs locais da mesma música.

Como acontece nas Cenas translocais, os participantes das Cenas virtuais estão separados geograficamente por longas distâncias. No entanto, a diferença entre eles reside no facto de os participantes da Cena virtual se reunirem numa “conversação através da internet” (Ibidem.), o que permite aos fãs um maior controlo sobre a Cena. Esta forma de comunicação pode evoluir para a criação de *chat rooms* que, apesar da sua natureza informal, possuem normas de comunicação.

Em oposição ao interesse económico e à lógica de mercado, está “a arte pela arte”, que “despreza a busca de lucro” (Moore, 2007: 440). A oportunidade para algumas pessoas serem ouvidas, para serem participantes activas dentro de uma Cena, para se divertirem e fazerem amigos são as motivações para a produção cultural sem procura de sucesso ou lucro. Criar, tocar música e escrever fanzines são ferramentas e manifestações de resistência e produção. “Os jovens continuam a apropriar-se das tecnologias dos meios de comunicação para estabelecer formas de trabalho criativas, redes sociais participativas e *outlets* de auto-expressão” (Ibid.: 469).

Após esta clarificação acerca da importância do papel da música enquanto definidora de identidade e da sua estrutura organizacional, em particular os géneros musicais e as Cenas, sigo com a Música Extrema.

2.2 - A Música Extrema

De acordo com Keith Kahn-Harris (2007), o *Heavy Metal* desenvolveu-se no final dos anos 60 e inícios dos 70 com bandas como *Black Sabbath*, *Deep Purple* e *Led Zeppelin*, mas é no início dos anos 80 que surgem bandas como *Saxon*, *Def Leppard* e *Iron Maiden*, que imprimem uma personalidade distinta ao género. Até aos anos 90 dá-se o processo de fragmentação do Metal que, inicialmente ocorre em duas direcções: o *Pop* e *Glam Metal* com bandas como *Poison*, e o *Thrash* ou *Speed Metal* (Weinstein, cit. por Khan-Harries, 2007). O *Thrash* surge como reacção ao *Glam* e ao *Pop* e o desejo de regressar “ao inicial estado de pureza” (Ibid.: 2) do Metal. Os álbuns *Wellcome to Hell* (1981) e *Black Metal* (1982) dos britânicos *Venom* foram inspiradores para uma nova geração de bandas, não só por constituírem “uma reacção à crescente natureza burlesca do metal” ao surgirem com uma aparência baseada no oculto, mas também por cortarem com o virtuosismo técnico (Ibidem.). Inspiradas por esta tendência, surgiram uma série de bandas de *Thrash Metal*. Os álbuns “*Kill’Em All*” de *Metallica* (1983) e “*Show No Mercy*” (1983) de *Slayer* são referências desse período, caracterizadas pela “velocidade, agressividade e uma seriedade austera” (Ibid.: 3).

Em meados dos anos 80 surge o *Death Metal*, criado por bandas como *Death* e *Possessed* a partir do *Thrash Metal*. As vozes tornaram-se gradualmente “menos perceptíveis” e decifráveis, a “escrita das músicas mais complexas” e os “*riffs*” de guitarras mais “austeros e obscuros” (Ibidem.). Bandas como *Cannibal Corpse*, *Obituary* e *Morbid Angel* são exemplos do género. As letras das músicas lidam com violência, guerra e o Oculto. Pela mesma altura, surge o *Grindcore*, com bandas como *Siege*, *Repulsion* e *Napalm Death*. É “uma radicalização do *Death Metal* influenciada pelo *Punk*” que utiliza “extrema velocidade e por vezes músicas extremamente curtas” (Ibid.: 3-4). Ainda em meados dos anos 80, emerge também o *Doom Metal*, inspirado no trabalho de bandas como *Pentagram* e *Black Sabbath*. *St. Vitus* e *Obsessed* tocam “uma forma de metal extremamente lenta, com estruturas de canções longas e épicas e letras melancólicas” (Ibid.: 4).

Nos anos 80, o termo “*Black Metal*” começa a surgir, associado a formas de metal “assumidamente Satânicas” (Ibidem.), iniciadas por bandas como *Bathory* e *Hellhammer*. Nos anos 90, a Noruega surge como um palco extremamente influente e distinto de *Black Metal*, com bandas como *Emperor*, *Mayhem*, *Burzum* e *Darkthrone* (Ibidem.).

Os géneros descritos acima (que são os mais influentes, existindo ainda mais derivações) formam colectivamente o que se designa por Metal Extremo.

“All share a musical radicalism that marks them out as different from other forms of heavy metal. All forms of extreme metal share fans, musicians and institutions. (...) extreme metal is disseminated through small-scale ‘underground’ institutions that extend across the globe. The differences between extreme metal and most other forms of popular music are so pronounced that those who are not fans may not see its considerable internal differences. (...) Whereas heavy metal was at least intelligible to its detractors as ‘music’, extreme metal may not appear to be music at all and its attendant practices may appear terrifying and bizarre. On the edge of music, on the edge of the music industry, extreme metal thrives” (Ibid.: 5).

Pelas suas especificidades, a Música Extrema é extremamente rica. Como refere Kahn-Harris (Ibid.. 6), a Música Extrema é um fenómeno *influyente*, na medida em que está a tornar-se uma “fonte de inspiração” nos mais variados campos musicais (Ibidem.). Além disso é *artisticamente desafiadora*, uma vez que desafia a “estética convencional da música”, com sons e fusões nunca antes explorados. É *diversificada*, com “experimentações musicais” geradoras de possibilidades infinitas, apreciadas por uma cultura de músicos e fãs distribuídos pelo mundo inteiro. A reprodução da música, por meio de “práticas complexas e instituições” permitem-lhe prosperar, o que revela *práticas sociais inovadoras* (Ibidem.).

2.2.1 Cenas da Música Extrema

A questão das Cenas foi já apresentada, mas importa explorar as especificidades e dinâmicas da Música Extrema.

Segundo com Kahn-Harris (Ibid.: 13), “Cena” pode ser considerado um “conceito espacial” utilizado pelos seus participantes. O termo é usado de diferentes formas para descrever “o contexto no qual é produzida a Música Extrema, práticas e discursos” (Ibidem.). Podem ser abordagens que se refiram a questões geográficas, de produção, divulgação e interacção. Cada Cena é vista de forma independente mas é também elemento de uma Cena abrangente.

Enquanto algumas Cenas são mais voláteis e fluidas, a Cena da Música Extrema é mais empenhada “na estabilidade e continuidade” (Ibid., 2004: 118). A Cena da Música Extrema é espectacular, o que constitui uma forma de visibilidade – normalmente opera dentro do contexto cénico e não fora. As normas musicais convencionais são puxadas a extremos e desconstruídas, a letras das músicas focam temas relacionados com a morte, o Oculto, a mutilação, entre outros temas. “Fãs e músicos vestem-se numa forma espectacularmente

identificável” e, por vezes, “expõem visões extremistas” (Ibid.: 108). Práticas espectaculares levam a experiências transgressivas. Khan-Harris define “transgressivo” como “a experiência produzida por meio de práticas que atravessam ou (mais usualmente) conciliam as principais fronteiras que estruturam a nossa realidade social: morte/vida, bom/mau, puro/impuro e por aí adiante. (...) O comportamento transgressivo é excessivo” (Ibid.: 109). O equilíbrio bem sucedido entre envolvimento cénico e não-cénico resulta principalmente da experiência da mundanidade, que é baseada na gestão descomplicada, versátil e integrada dos elementos do dia-a-dia dos dois mundos. Alguns membros da Cena respondem a exigências familiares e/ou de trabalho eficientemente, enquanto outros sacrificam carreiras promissoras em nome da dedicação à Cena. Outros reconhecem a “luta com as constantes exigências divergentes” de ambos os mundos, mas consideram-na “tolerável” (Ibid.: 113). Escrever é “a espinha dorsal de todas as instituições cénicas”, pelo que, para além de tocarem ao vivo, as bandas “desenvolvem a reputação ao escrever entrevistas para fanzines, ao corresponderem-se com outros membros da Cena e ao trocarem demos” (Ibid.: 114). Membros que não são músicos escrevem a outros membros, colecionam fanzines, cds e websites.

O equilíbrio entre mundanidade e transgressão mantém a Cena estável e segura dentro das suas muralhas. “A obscuridade da Cena é assim a pré-condição para a sua existência continuada” (Ibid.: 116).

Podemos considerar, em termos de influência, a existência de Cenas fortes e Cenas menos fortes. Como Cenas fortes podemos considerar a Cena Norueguesa ou a Cena Sueca dado o seu prestígio e influência em termos globais. Já a Cena sul Europeia “tem sido um ambiente menos conducente para actividades cénicas. Espanha, Portugal e Itália permanecem, com algumas importantes excepções, algo insulares em termos globais” (Ibid., 2007: 116). Kahn-Harris (2010) refere que apenas conhece a banda *Moonspell*, por sinal a banda nacional mais conhecida internacionalmente. Apesar da tendência para ser ignorada, Kahn-Harris refere ainda que, a Cena Portuguesa, como outras Cenas menos influentes, tem fãs “muito mais abertos a bandas provenientes de uma grande variedade de países” (Ibidem.). Na perspectiva de José Santos (2010), “não há uma meta utópica a atingir. A Cena Portuguesa consiste numa série de bandas, umas boas outras más, como qualquer outra Cena do mundo. Em termos de influência, se a banda for muito boa, a influência vai-se fazer notar.” O facto de Portugal ser um país pequeno e periférico geograficamente, “define-nos em grande parte” (Ibidem.). Não é fácil levar as bandas em tourné de um extremo da Europa ao outro, pois implica maiores gastos. Há também a chamada ‘mentalidade portuguesa’, “em que damos sempre mais valor ao que vem lá de fora e rebaixamos o que é feito por nós” (Oliveira, 2011).

Portugal não é um país central em termos da História do *Heavy Metal*. Barreiras (2011) refere também a questão da qualidade e a atitude perante a originalidade “temos de ser originais, criar música de qualidade, evitando plágios, comercialidades e medos”. Esta ideia é também partilhada por Vercingétorix (2011), que salienta que tudo tende para o pensamento único. A questão do apoio também é importante. Como refere Ruivo (2011), é fundamental “promover mais a tolerância e menos o ego” entre subgéneros. “O facto de hoje em dia sermos sectários joga contra nós” (Ibidem.). Além disso, Roger (2011) refere outro aspecto importante: “vamos a concertos, olhamos à volta e os fãs estão lá... mas e os outros fãs que também são músicos?” Não basta as bandas pedirem apoio, é preciso também dar esse apoio. A estes factores, Veiga (2011) acrescenta o facto de “ainda termos graves lacunas em entender o que é o mercado da Música, o que é fazer vida da Música.”

As Cenas mais influentes, como do Norte da Europa ou dos E.U.A, têm já uma longa tradição de Música Extrema e são países centrais. Portugal tem a “Cena que pode ter” (Santos, 2010b), não deixando de ser muito activa internamente, com uma agenda de concertos que acolhe bandas internacionais sensacionais. “O potencial existe, o que é preciso é arranjar maneira de chamar a atenção do mundo para ele” (Ruivo, 2011). A persistência, paciência e aposta na qualidade são factores que podem ajudar. Nuno Barreiras (2011) sugere arranjar mecanismos de promoção mais eficientes, criar edições mais elaboradas, dar mais contrapartidas aos ouvintes/compradores, sair de Portugal e mostrar o valor lá fora. Fonseca (2011) propõe também mais concertos que promovam as bandas nacionais, “uma solução poderia ser ter bandas portuguesas a abrir sempre os espectáculos de bandas estrangeiras.” Nelson Santos (2010) refere que a visibilidade poderá ser obtida se as bandas portuguesas “assinarem por importantes editoras estrangeiras e integrarem digressões internacionais. Daí poderá crescer um efeito bola de neve.” Inês Perpétuo (2011) defende a importância do trabalho conjunto de editoras, promotoras e meios de comunicação (fanzines, revistas, *blogs* e Rádios) para o reconhecimento internacional. Quando Nuno Oliveira entrevistou Cronos (vocalista da mítica banda *Venom*) sobre a sua participação no festival português *SWR 2011* (*Steel Warriors Rebellion*, dedicado à Música Extrema), o artista referiu “as boas indicações que recebi sobre o Festival noutras partes do mundo, o que o convenceu finalmente a vir ao nosso país” (Oliveira, 2011).

2.2.2 Revistas

Como Deena Weinstein (2000) explica, a principal diferença entre média de massas e média especializada reside no código através do qual uma forma cultural é expressa: o código

estabelecido para uma audiência indiferenciada, onde a forma cultural deve encaixar-se e compatibilizar-se com “a preponderância da população”. Se a forma cultural não é compatível com o código, será “excluída” ou “transformada” para estar em linha com esse código (Ibid.: 145). Quando uma cultura é estranha, várias práticas podem ser usadas para ir de encontro ao código, tais como “torná-la burlesca, sentimentalizando-a, levando-a ao absurdo, tornando-a branda, reenquadrando-a e adoçando-a. Os média comerciais de massas não tem respeito pelo conteúdo ou forma de um objecto cultural ou pelos standards críticos de uma audiência especializada” (Ibid.: 146). Por outro lado, os códigos de audiências diferenciadas são adoptados e aceites pelos média especializados. Não há filtragem ou triagem de objectos culturais, nem a criação de códigos. No caso do Metal, “os *mass media* lutam para diluir o distintivo e, muitas vezes, estilo confrontacional do género”, enquanto os média especializados destacam a “particularidade do núcleo da audiência subcultural, defendendo os standards tradicionais do género” (Ibidem.).

O lucro e o interesse comercial também desempenham um papel importante no negócio dos média. Se, no seu início, a cultura *Heavy Metal* era marginalizada pelos média, algumas mudanças e expansões no seu interior (estilísticas, de audiência) e na indústria do Rock permitiram o estabelecimento de uma cultura legítima.

Nos anos 70, o Metal era ignorado nas revistas de rock. Assim, de acordo com Will Straw, (cit. por Ibid.: 174), emergiu um “discurso de populismo”, com os músicos de *Heavy Metal* a acusar os críticos de elitismo. Isto uniu e tornou mais forte a subcultura do Metal. Nos anos 80, coincidindo com a *New Wave of British Heavy Metal* e o crescimento das audiências por todo o Mundo, algumas revistas especializadas em *Heavy Metal* começaram a surgir. A mais antiga é a *Kerrang!* (1981). Outras se seguiram, como a *Metal Forces*, *Metal Hammer*, *RAW*, *Aardschock America* (1985), *RIP* (1986). Algumas revistas de Rock passaram também a abordar quase só o Metal, como a *Hit Parader* e a *Circus*. Por todo o Mundo, onde existisse uma subcultura de Metal, as revistas de metal floresciam: a *Hard Rock* em França, a *Metallion* no Canadá ou a *Heavy Rock* em Espanha. Em 1989 outras revistas de Metal estavam disponíveis: a *Live-wire* (Alemanha), a *Morbid* (Noruega), a *Revenge* (Brasil), a *F.E.T.U.* (Japão) e a *Grim Death* (Nova Zelândia). Algumas revistas importantes, como a *Kerrang!*, eram vendidas em vários países. “No final dos anos 80, as revistas de metal cobriam o globo”. (Ibid.: 175)

As revistas proporcionam aos entusiastas uma abordagem mais pessoal às notícias, permitindo a selecção, ordem e velocidade de consumo. “As revistas congelam os

significantes de uma subcultura, permitindo-lhes serem aprendidos e absorvidos” (Ibidem.). Existe assim o reforço das particularidades da subcultura.

As revistas possuem “funções de mediação” importantes (Ibid.:176). As críticas ligam audiências, músicos e indústria. São importantes para a audiência pois informam os discos editados recentemente “e de quais poderão gostar”. Ligam também as audiências a si próprias “exprimindo os seus standards e valores musicais” que são muito importantes na subcultura do Metal. “As críticas também ligam os músicos à sua audiência, afirmando, clarificando e aplicando os standards que partilham” (Ibidem.). A indústria também beneficia com as críticas, uma vez que representam “um *feedback* qualitativo” para as empresas discográficas. Medeiam também a própria indústria, funcionando como dispositivos promocionais. “Os críticos de Metal são e vêem-se a si próprios como especialistas que estão incorporados na audiência subcultural” (Ibidem.). São, por isso, parte integrante da audiência e avaliadores estéticos. A cobertura e crítica de concertos são também centrais nas revistas de Metal. A fotografia de Metal vai além da aparência pessoal do artista, mostra “membros da subcultura, como devem parecer e comportar-se” (Ibid.: 177). Os fotógrafos de Metal, eles próprios membros da subcultura, são altamente especializados. Sabem que pose exibirá a melhor foto. Os artistas estão conscientes da importância de uma boa foto e da sua aparência perante a câmara. A interacção entre fãs realiza-se por meio de cartas dos leitores, anúncios ou inquéritos aos leitores (Ibidem.).

2.2.3 *Fanzines*

Para Henry Jenkins (cit. por Atton, 2002: 54), *fandom* constitui “uma comunidade social alternativa”, onde os fãs produzem textos, imagens, vídeos, música, conduzindo a uma comunidade solidária onde os fanzines são “os principais suportes dessa produção cultural”. Geralmente, os fanzines são vistos como “revistas auto-publicadas, produzidas por fãs de uma forma cultural específica, ou por um actor ou criador do interior dessa forma” (Ibid.: 55). Michelle Rau (cit. por Atton, 2002). encontra a sua origem nas revistas de ficção científica do final dos anos 20.

Atton (2009: 270) revela que “ existe uma similaridade significativa entre o fã como escritor amador e o escritor profissional enquanto fã”. A especialidade num género musical procede, primariamente, do “autodidacta, do entusiasmo do amador” e não do “treino profissional ou educacional” (Ibidem.). Como Simon Frith (cit. por Ibidem.) explica, “os críticos de formas populares (...) não precisam de saber nada sobre essas formas. Excepto como consumidores; a sua habilidade reside em ser capaz de escrever sobre experiência

comum”. No caso dos fanzines, contudo, as vozes “comuns” são auto-seleccionadas. Essas vozes chamam a atenção para actividades culturais novas e emergentes que são ignoradas pelos média *mainstream*. A formação de comunidades *like-minded* “desenvolve especialização e capital cultural” (Ibid.: 271).

O objectivo não é chegar a audiências abrangentes, mas consolidar uma audiência especializada. Mesmo que os fanzines empreguem métodos similares ao jornalismo cultural *mainstream* (entrevistas, críticas), os seus escritores não têm limite em termos de tamanho de escrita ou espaço. A “credibilidade e autoridade de um fanzine de música” representa o passaporte para o contacto directo com os artistas que querem entrevistar (Ibidem.). Em termos de recolha de informação, “agendas de publicação erráticas” muitas vezes trabalham contra a actualidade da informação (Ibidem.). As fontes, hoje em dia, baseiam-se sobretudo na Internet e nas redes sociais, como por exemplo, o *MySpace*. “Hoje é tudo mais fácil, mas impessoal e não se cria uma relação de amizade, como se fazia antigamente” (Fonseca, 2011). Inicialmente as fontes obtinham-se em listas de contactos de revistas e fanzines, na troca de cartas, *flyers*, edições discográficas e *tape-trading*, além dos concertos, que permitiam um acesso mais personalizado às bandas. Algumas destas formas de contacto directo ainda se mantêm e alguns temas podem ser mesmo aprofundados em livros e artigos científicos.

Weinstein (2000: 178) refere que os fanzines são *subsets* das revistas de Metal, produzidas por membros da subcultura, que não vêem o lucro comercial como objectivo. “Existem, no entanto, regalias, como conhecer as bandas” (Ibidem.). Além disso, “os fanzines de Metal caracterizam-se por um tom apaixonado. Os editores de fanzines são fãs no verdadeiro sentido etimológico da palavra. Aderem fanaticamente às convenções, standards e práticas do Metal” (Ibidem.).

À semelhança das revistas, nos fanzines encontram-se críticas a álbuns e concertos, entrevistas e fotografias. Estes conteúdos “abrangem as facetas todas de uma banda”, justifica Ricardo Veiga (2011), editor do *Metalurgia*. As entrevistas permitem dar a conhecer “as pessoas por trás da música” (Miranda, 2011) aproximando-as dos fãs, além do conceito da banda. As críticas a álbuns constituem um parecer sobre um novo trabalho, “dão uma ideia mais precisa da sonoridade das bandas” (Fonseca, 2011), enquanto as críticas a concertos são o relato da prestação das bandas ao vivo. Alguns fanzines incluem também artigos de opinião. Se, por um lado é praticamente consensual a lógica da estrutura atrás referida, os artigos de opinião levantam algumas objecções, “aqueles que gostam de escrever artigos de opinião talvez o devessem fazer em jornais, ou publicar um livro. Não tenho nada contra essas pessoas, mas isso não é para mim” (Roger, 2011). Vercingétorix (2011), por seu lado, não se

identifica com a vertente tradicional, considerando-a aceitável num fanzine “puramente musical”, que é o tipo de fanzine que considera mais comum.

De acordo com Weinstein (2000), os fanzines ligam fãs e músicos por todo o Mundo, trocando “informação do *underground*”, funcionando a um certo nível, como terreno preparatório para futuros jornalistas de música. Devido à “falta de tempo de antena na Rádio para o Metal” e à “hostilidade da imprensa *mainstream*”, os fanzines foram essenciais para “as actividades promocionais das empresas discográficas” (Ibid.: 178).

Weinstein (Ibidem.) refere três tipos de fanzines de Metal: fanzines baseados numa banda, como o *Killing Yourself to Die* (80s), devotado aos *Black Sabbath*; fanzines baseados numa área local, como o *Rock Brigade*, de Cambuci, Brasil ou o *Metal Chaos* de Itália; fanzines baseados num subgénero do Metal, como o *Metallic Beast* da Dinamarca, relacionado com *Thrash Metal*.

“O fanzine é o meio mais especializado de todos, no qual membros dotados da audiência tomam em mãos a função de mediar entre artistas e audiência sem a ajuda de terceiras partes externas, com os seus próprios interesses comerciais” (Ibid.: 179).

Como referem Atton e Duncombe (cit. por Kahn-Harris, 2007: 87), “os fanzines produzem uma espécie de intimidade dialógica entre leitor e escritor”, o que, de acordo com Anderson (Ibidem.), “facilita a formação da ‘Cena’ como uma ‘comunidade imaginária’”. Muitos fanzines têm uma circulação reduzida, não ultrapassando as 3 ou 4 edições, envolvem bastante trabalho e são escritos em inglês, salvo os dedicados a Cenas locais. Alguns dedicam-se em exclusivo a sub-géneros ou aspectos particulares da Cena e a maioria consiste em *reviews* (*críticas*) e em entrevistas postais – ou actualmente por internet – o que torna “a produção mais barata e permite um foco global” (Ibidem.).

Relativamente à produção de fanzines, Khan-Harries (Ibid.: 87-88) refere a ocorrência de algumas mudanças desde os anos 80. Inicialmente, os fanzines preocupavam-se em divulgar e “celebrar a Cena”. Funcionavam como interface entre Cenas e apoiavam e encorajavam as bandas. Exemplo disso é o *New Heavy Metal Revue*. Nos anos 90, surgem fanzines que, além de encorajar as bandas, também as criticavam. É o caso do finlandês *Isten* e do norueguês *Nordic Vision*. O crescimento de fanzines com circulação elevada permitiu a entrada de capital na Cena. Existem também cada vez mais revistas dedicadas à Música Extrema, como é o caso da holandesa *Aardschock*, da inglesa *Terrorizer* ou da sueca *Close Up*. Estas publicações diferem dos fanzines por “usarem entrevistas feitas via telefone ou cara-a-cara, possuem equipas de trabalho pagas e estão disponíveis numa grande selecção de *outlets*” (Ibid.: 90). Gera-se assim um maior acesso à Cena por parte dos seus membros. A

questão da influência é também incontornável, uma vez que estas revistas determinam em parte o sucesso das bandas. “Enquanto os fanzines permitem a profusão de opiniões, as revistas tendem a concentrar poder crítico” (Ibidem.). Isto reflecte a importância e até o poder que as revistas exercem, podendo delinear o que está mais em voga ou não. José Santos (2010) considera ser necessário conseguir um equilíbrio entre o que faz sobreviver financeiramente as revistas e o que é a qualidade dos conteúdos. No caso da *Loud!*, única publicação do género em Portugal, Nelson Santos (2010) refere que “a última palavra é sempre do leitor”, mas essa influência é real, embora a um nível bastante reduzido “já vi muitas bandas crescerem sem artigos regulares na *Loud!*. (...) Vai tudo do talento e vontade dos artistas” (Ibidem.).

A personalidade *underground* da Música Extrema não é abalada pela exposição mediática de revistas mais conhecidas como a *Terrorizer*, “quem prefere uma estética mais *underground*, tende a preferir *fanzines* e *blogs*” (Kahn-Harris, 2010). José Santos (2010) refere que não é a questão do número de exemplares vendidos que pode deturpar esta personalidade *underground*, desde que (por exemplo) a *Terrorizer* continue a “conter o conjunto de parâmetros que tem agora.”

Nos anos 80, as bandas eram conhecidas através de correspondência, troca de cassetes e entrevistas a pequenos fanzines. Hoje em dia já são elaborados *press releases*, sessões fotográficas e CDs promocionais distribuídos por fanzines, revistas e programas de rádio divulgadores de Música Extrema. Mesmo a publicidade começa a aumentar em fanzines de circulação mais reduzida. Contudo, “a persistência de pequenos fanzines assegura que ainda é possível para as bandas tornarem-se conhecidas por meio da reputação do ‘word-of-mouth’” (Kahn-Harris, 2007: 90).

Em Portugal, nos anos 80 e 90, surgiram fanzines como *Renascimento do Metal*, *Metalkraft*, *Rites of Eleusis*, *Undermetal Ground*, *Wroth*, *Metal Power*, *Hard N’ Heavy*, *Metal Killers*, *Metal Invaders* ou o *Metalurgia*. Como refere António Freitas (2010), um dos fundadores da revista *Loud!*, “está a haver um certo *revival* dos fanzines” e eles farão sempre sentido porque, comparativamente à *Loud!*, uma coisa não impede a outra e “na *Loud!* não cabe tudo.” Como reforça José Santos (2010), “as revistas e os fanzines representam objectivos e universos diferentes”, sendo os últimos muito mais vocacionados para grupos de seguidores menos numerosos, mais focados num “sub-género musical ou sub-cultura” (Santos, 2010a), apesar da importância que a Internet opera actualmente na difusão da informação.

A Internet, de facto, veio alterar um pouco a forma de consumo da informação, mas a pertinência dos fanzines impressos parece manter-se apesar de algumas vozes discordantes. Dos editores de fanzines que entrevistei, apenas dois consideram que o futuro são os *blogs* e os *webzines*, pela facilidade de acesso e actualidade dos conteúdos. Contudo, a maioria dos entrevistados considera que haverá sempre quem prefira fanzines impressos. “O modelo dos *webzines* gastou-se” (Miranda, 2011). Ruivo (2011) reforça a ideia: “Imprimir um fanzine é dar aos leitores algo palpável, que eles podem segurar, armazenar, coleccionar, o que lhe quiserem fazer. É manter as coisas no mundo real.” Vercingétorix partilha da mesma opinião, descrevendo mesmo a forma como elabora o fanzine *Blood... Fire... Wrath*:

“Tive que entrevistar as bandas / conceber os artigos / ajeitar tudo no formato para imprimir no papel / comprar papel branco e papel vermelho / imprimir e fotocopiar / agramar / contactar distribuidoras e enviar-lhes o fanzine por correio. Há comparação entre o prazer de folhear o fanzine, sentir o cheiro do papel, guardar a sua cópia numerada à mão e aquela futilidade de consultar um ‘site’?”
(2011).

A questão da escrita ser em português foi menos consensual. Cerca de 2/3 dos entrevistados considera haver espaço para fanzines escritos em português, tanto pela falta do domínio da língua inglesa por parte de alguns leitores, como pelo prazer de ler na língua materna. Os defensores da língua inglesa, apesar de considerarem a escrita em português importante, referem as facilidades de distribuição e internacionalização como os principais aspectos.

Os editores e colaboradores de fanzines têm uma visão muito definida quanto às suas próprias publicações. Possuem também uma visão muito própria, relativamente às revistas especializadas em Música Extrema. Apesar de lhes reconhecerem importância, a maioria já não se revê nessas publicações. Referem a qualidade gráfica e de escrita, a quantidade de bandas mencionadas e a regularidade de publicação como aspectos positivos. Essa regularidade de publicação permite-lhes também desenvolver certos conteúdos “novidades, agenda de concertos, listas de discos do momento (*Play-lists*), rúbricas e colunas permanentes, passatempos, posters” (Barreiras, 2011) e notícias actualizadas. Contudo, na opinião de Ruivo (2011) as revistas “preocupam-se demasiado com os artistas ‘consagrados’. Passa-se da qualidade como critério de excelência, para o do sucesso”, reflexo do grande número de público que pretendem atingir e da influência das editoras.

Ferreira também partilha desta opinião:

“A editora fornece o álbum (à revista) na expectativa que a review apareça... quando ganha mais confiança, envia um email a pedir entrevista. Depois é um ciclo. Foi a minha principal causa de retirada parcial da música, saber que determinados discos, não importa qual o seu valor, tinham certas notas asseguradas antes de serem ouvidos” (2011).

Os entrevistados revêem-se em conteúdos mais honestos, na visibilidade que as bandas pequenas devem ter, e na liberdade jornalística. “Nos fanzines nota-se o suor de quem escreve e na revista nota-se que já é o ar condicionado, a secretária e o computador” (Veiga, 2011).

As reflexões que editores e colaboradores de fanzines fizeram acerca do universo das revistas e fanzines, permitiram-me reunir dados bastantes relevantes para a distinção entre estes tipos de publicações. Decidi estruturar a informação num quadro onde proponho demonstrar e clarificar essa distinção.

Quadro 6 – Distinção entre revistas e fanzines

| Revistas | Fanzines |
|--|--|
| Carácter profissional | Carácter amador |
| Fonte de rendimento, procura de lucro | Não procura lucro |
| Maior poder financeiro, óptica comercial | Menor poder financeiro |
| Gerida por empresários | Gerida por fãs |
| Distribuição em maior escala | Distribuição em menor escala |
| Distribuída em quiosques | Distribuído em mão ou por meio de editoras <i>Underground</i> |
| Regularidade de publicação | Irregularidade de publicação |
| Grande parte do material divulgado é oferecido pelas editoras (grande influência das editoras) | Grande parte do material divulgado é comprado pelo fã |
| Publicidade paga | Publicidade gratuita |
| Abdica do gosto pessoal dos colaboradores | Aborda temas importantes para o editor |
| Menor proximidade entre editor e leitor | Maior proximidade entre editor e leitor |
| Repete a mesma banda | Raramente repete bandas |
| Compromisso de qualidade do texto | Compromisso ideológico |
| | Apresenta bandas e pormenores menos conhecidos |
| | Visão pessoal do fã, feita à medida do fã, tendo em vista outros fãs |
| | Reflexo mais puro do <i>Underground</i> |

É neste contexto diverso que procurarei enquadrar a forma como é feita a divulgação de conteúdos informativos alusivos à Música Extrema e, sobretudo, quem o faz. Como se demonstrou anteriormente, a Cena da Música Extrema em Portugal não tem um papel influenciador dominante em termos da Cena global, no entanto, possui estruturas próprias que se relacionam com as estruturas dessa Cena global. Começo com as revistas *Loud!* e *Terrorizer*, abordo depois os fanzines *Metalurgia* e *Escritas do Subsolo*.

CAPÍTULO 3

Revistas e fanzines - estudo de caso

Cruzando a informação obtida quanto à estrutura, conteúdos e processo de trabalho entre as revistas e os fanzines analisados, ressaltam alguns aspectos. A estrutura das publicações, salvo algumas variações pontuais, segue o tronco base entrevistas, críticas de álbuns e críticas de concertos. As entrevistas e críticas de álbuns são definitivamente centrais em qualquer uma das publicações.

Os conteúdos variam em função do objectivo das publicações. As revistas, face à influência das editoras, podem apresentar artistas iguais na mesma edição mensal. Graças à sua periodicidade regular, apresentam informação actualizada. Nos fanzines, face ao seu carácter de edição de autor, os conteúdos são mais variados, em linha com o gosto e ideais do autor. Tanto nas revistas como nos fanzines, a divulgação da sua Cena nacional é importante.

Relativamente ao processo de trabalho, também há diferenças a apontar. As revistas apresentam equipas que, mesmo sendo reduzidas, adoptam práticas organizadas de trabalho, com funções e tarefas definidas. A informação distribuída pelas editoras e o contacto directo às fontes fornecem os conteúdos a trabalhar. Já os fanzines possuem um processo de trabalho diferente. Devido à não existência de um calendário formal de publicação, o processo de trabalho é mais amador. Mesmo tratando-se de uma publicação com vários colaboradores, o *Metalurgia* não possuía uma estrutura de trabalho organizada, os conteúdos eram sugeridos pelos colaboradores e trabalhados livremente. Gradualmente, o trabalho tornou-se mais organizado, mas mantendo um grande grau de liberdade jornalística. No caso do *Escritas do Subsolo*, projecto mais individual, o processo de trabalho baseia-se ainda mais na liberdade de estrutura e conteúdos. Também nos fanzines há contacto directo com as fontes

No que toca aos resultados das análises comparativas quantitativas das revistas e fanzines, em suma, verifica-se de um modo geral a preocupação da inclusão da Cena Portuguesa nas publicações nacionais. Os fanzines apresentam mais entrevistas e críticas de álbuns nacionais que a revista *Loud!*, sendo o *Metalurgia* a incluí-los em maior número. No que toca a críticas de concertos, a *Loud!* já apresenta um número significativo de destaques, contudo, o *Metalurgia* volta a incluí-los em maior número que a *Loud!*. O *Escritas do Subsolo* não apresenta este tópico.

Apesar destes dois fanzines analisados não serem devotados exclusivamente à Cena Portuguesa, dão-lhe maior destaque que a *Loud!*, em particular o *Metalurgia*.

Segue-se a análise mais detalhada e específica das revistas *Loud!* e *Terrorizer*.

3.1 As revistas *Loud!* e *Terrorizer*:

O primeiro número da revista *Loud!* foi lançado em Abril de 2000. António Freitas (2010), um dos fundadores da revista, revela que ela surge da transição da equipa redactorial da extinta revista *Riff* para um novo projecto, em moldes semelhantes. Nelson Santos e José Rodrigues (actual editor da *Loud!*) são exemplos do actual *staff* que ajudaram também a fundar a revista. Freitas (Ibidem.) considera que a revista funciona como “uma rampa, uma plataforma” para os “iniciados” na sonoridade, “que não dominam o Inglês e que têm imensa dificuldade, tal como eu tinha aqui há 30 anos atrás, em tentar descobrir as bandas que me fascinavam.”

O primeiro número da *Terrorizer* foi lançado em Outubro de 1993.

“Terrorizer has been covering the most brutal and exciting new music on the planet every single month. Take a look at the bands on our cover for an idea and remember that Terrorizer pioneered forms of music and covered artists that no-one else would touch, name it and we were probably there first!”
(myspace.com/terrorizermagazine, 2011)

Assim se apresenta no seu perfil do *MySpace*, popular rede social dedicada à divulgação da música

3.1.1 Estrutura

A *Loud!* e a *Terrorizer* são revistas mensais, ambas escritas na sua língua materna, Português e Inglês, respectivamente. A *Loud!* é distribuída em Portugal, já a *Terrorizer* pode ser encontrada desde a Europa aos Estados Unidos.

Como refere José Santos (2010), a estrutura de conteúdos das revistas tem vindo a ser inovada, mas deve ser uma “evolução sustentada”. As revistas de música devem falar de música, com entrevistas, críticas a álbuns e a concertos (Ibidem.). A *Terrorizer* costumava ter uma secção dedicada a jogos de computador e filmes, mas isso são conteúdos que “acabam por ter um interesse limitado quando incorporados numa revista de música” (Ibidem.). Há

outras coisas que fazem mais sentido, como artigos sobre Cenas locais ou colocar os músicos a ouvir discos (*Hard of Hearing – Terrorizer*), mantendo-se “dentro do âmbito do que é uma revista de música”, do que “define a personalidade de uma revista (de música)” (Ibidem.). Essa estrutura “*news-interviews-reviews-live*” (Kahn-Harris, 2010) é adoptada pela maioria das revistas, podendo haver variações para criar alguma diferenciação, desde que “a revista não fique descaracterizada após o *facelift*” (Santos, 2010a).

A forma como os conteúdos são organizados varia ligeiramente nas 2 revistas que analisei (ver anexo – quadro 1). Em Dezembro, em ambas as revistas, os leitores são convidados a fazer um balanço do ano que termina, sendo os resultados apresentados na edição de Janeiro. Avaliam-se aspectos como a Melhor / Pior Banda, Melhor Álbum, Melhor Músico, Banda Revelação, Melhor Banda sem contrato, Melhor Concerto ou Melhor Capa da revista. A *Loud!* divide as votações a nível Nacional e Internacional. Os leitores expressam assim o seu ponto de vista sobre a música e os seus intervenientes.

3.1.2 Conteúdos

De uma forma geral, ambas as revistas não se centram em subgéneros específicos da Música Extrema, procurando abordar e promover a actualidade musical do momento. Cada uma aborda ainda a actualidade das suas Cenas nacionais. A influência das editoras é evidente, na medida em que algumas entrevistas e/ou destaques a bandas são simultâneas nas duas publicações, resultante das estratégias promocionais.

3.1.3 Processo de trabalho

Nas duas revistas a equipa editorial é reduzida, sendo o restante corpo de trabalho composto por colaboradores que possuem também outras ocupações profissionais, podendo mesmo colaborar com outras publicações. É o caso de José Santos (2010) que colabora com a *Loud!* e a *Terrorizer*, fazendo por vezes a cobertura do mesmo evento / banda para as duas revistas, como aconteceu com o *XIII Steel Warriors Rebellion (30 de Abril a 2 de Maio de 2010)*. Faz a distinção do trabalho através de textos diferentes, organizados de maneira diferente, por uma “questão ética”, além de que “pensar em inglês é diferente de pensar em português. (...) Estruturalmente e em termos de opinião o que digo é a mesma coisa, a forma sob a qual é apresentada é diferente, só isso” (Ibidem.).

Na *Terrorizer*, o trabalho processa-se de duas formas: a directora (*Louise Brown*) pede algum artigo em específico ou cada colaborador (de diferentes países) escolhe o artigo ou crítica que pretende fazer de uma lista de artigos / discos / concertos possíveis (Ibidem.). A

representação da Cena Portuguesa na revista deve-se à sua persistência. Exemplo disso é o próprio *Steel Warriors Rebellion*, hoje também patrocinado pela *Terrorizer*. O acesso à informação, a fontes, acontece de forma directa com as bandas ou por meio de mediadores, bem como por meio de *sites* (Ibidem.). Sendo a Música Extrema um nicho pequeno, bandas, editoras e organizadores de concertos acabam por se conhecerem uns aos outros, fazendo circular a informação entre as pessoas (Ibidem.).

Apesar da *Loud!* ter uma tiragem superior à *Terrorizer* (20.000 exemplares mensais), esta tem maior projecção, uma vez que se movimenta e é distribuída a nível internacional. No entanto, esta projecção só é percebida dentro do nicho, não deixando por isso de ter problemas financeiros e de, por exemplo, “vender capas” para conseguir sobreviver (Ibidem.). Na *Loud!* procura-se equilibrar a inclusão das bandas grandes com as menos conhecidas, mesmo estas não sendo relevantes para a promoção da revista, “mas também é para isso que fazemos a revista” (Ibidem.). Nelson Santos (2010), colaborador da *Loud!*, refere a mecânica “marcar/fazer entrevistas, ouvir discos/bandas a ter em conta, reportar concertos”, como seu o processo de trabalho. Como fontes refere também os fóruns *online* e os *press-releases* das editoras e bandas. A selecção do material que sai na *Loud!* começa, de acordo com Nelson Santos (Ibidem.), pela “relevância jornalística” que determinada banda possa ter numa dada altura para os leitores, a par da “premência que a revista vê em expor certa banda devido à relevância do seu *momentum* actual. Só depois se colocam questões comerciais.”

3.1.4 Metodologia:

Recorri a dois métodos de análise: a análise de conteúdo quantitativa e a entrevista exploratória, de forma a obter dados mais precisos para a dissertação.

1) Análise de conteúdo quantitativa

- *Corpo de análise e amostra:*

A análise centra-se na comparação entre as revistas *Loud!* e *Terrorizer* em termos de estrutura de conteúdos e destaques da primeira página, focando a atenção em bandas, artistas e concertos portugueses. São ambas publicações mensais, pelo que decidi analisar o período de 1 ano, o que se traduz em 12 edições de cada revista. O ano analisado foi 2009, pois já havia iniciado algum trabalho de investigação sobre este tema em 2010 e dispunha do material de base. O ano de 2009 permitiu-me assim ter acesso a um ciclo anual completo de publicação das revistas. De notar que a *Terrorizer* publicou ainda um número extra no Verão, além de uma edição especial sobre *Death Metal* em Março de 2009, *Terrorizer's*

Secret History of Death Metal. Não considereei estas duas publicações na minha análise, uma vez que pretendo realizar uma comparação mensal directa entre as duas revistas.

Numa primeira fase, foi elaborada uma análise de conteúdo quantitativa que, segundo Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt consiste na “...frequência do aparecimento de certas características de conteúdo ou de correlação entre elas” (1995: 227). Esta análise é, centrada na *Capa* e *Entrevistas*, *Crítica de álbuns* e *Crítica de concertos*.

Na **primeira etapa**, procedeu-se à análise da *Capa*, as variáveis a comparar baseiam-se nas bandas em destaque: destaque principal e destaques secundários e quais destas são portuguesas (*destaque principal igual, destaques secundários iguais, referência a bandas portuguesas*). Analisa-se ainda as *features em destaque* – chamadas à capa que as publicações consideram importantes.

A escolha destas variáveis justifica-se pela importância que as capas de revistas representam como primeiro catalisador da atenção e decisão do consumidor relativamente à aquisição dessas publicações. Pretende-se também verificar a existência de uma agenda global e o destaque dado a bandas portuguesas. Os resultados são apresentados no quadro 7.

Na **segunda etapa**, as variáveis em análise são: *Entrevistas*, *Críticas de álbuns* *Críticas de concertos*, fazendo-se sempre a enumeração das bandas portuguesas referidas em cada uma dessas variáveis. Pretende-se verificar a importância que estes conteúdos representam na estrutura geral das revistas e, mais uma vez, verificar o destaque dado a bandas portuguesas. Os resultados são apresentados nos gráficos 1, 2 e 3, e no quadro 8.

2) Entrevistas exploratórias e semi-estruturadas

As entrevistas, “têm como função principal revelar determinados aspectos do fenómeno estudado em que o investigador não teria espontaneamente pensado por si mesmo e, assim, completar as pistas de trabalho sugeridas pelas suas leituras” (Quivy e Campenhoudt, 1995: 69). A combinação de entrevistas exploratórias e semi-estruturadas permitiu aliar a exploração inicial do tópico a uma abordagem qualitativa, de forma a aprofundá-lo e consolidá-lo. Foi elaborado um tronco base de questões guia, de forma a possibilitar o posterior cruzamento de dados mas, ao mesmo tempo, permeável e flexível, de modo a não restringir o contributo dos entrevistados. Na presente dissertação, as entrevistas foram fundamentais, face à escassa bibliografia existente sobre o tema, nomeadamente no que toca ao universo português.

Realizei quatro entrevistas (fim de Abril e início de Maio de 2010) a colaboradores da *Loud!* e *Terrorizer*. Apesar de elaborar perguntas abertas e personalizadas, procurei responder

a questões centrais: a existência ou não de um jornalismo especializado em Música Extrema, processo de trabalho, estrutura da revista e a visibilidade da Cena portuguesa. Estes testemunhos foram fundamentais. Todos os entrevistados têm idade superior a 30 anos, apenas um não tem formação Superior. No quadro 4 dos anexos encontra-se a descrição dos entrevistados.

3.1.5 Resultados da análise de conteúdo quantitativa:

- Capa:

Em termos globais, nas 24 edições analisadas, há 14 destaques iguais nas duas revistas e 17 referências a bandas portuguesas, todas na publicação portuguesa. Segue o comparativo das variáveis entre as duas revistas.

Destaque principal igual – o destaque (*Municipal Waste*) coincide apenas na edição de Agosto.

Destaques secundários iguais - 5 edições não apresentam qualquer coincidência de destaque, Novembro apresenta o maior número de destaques secundários iguais, 4, enquanto Abril apresenta apenas 1.

Referência a banda portuguesa – A *Terrorizer* nunca refere bandas portuguesas na capa. O mesmo não acontece com a *Loud!* que, apenas em Abril, não faz referência, mencionando-as nas restantes edições de 2009.

Features em destaque – A *Loud!* chama à capa *Posters*, *Especial Cena* (dossier sobre uma cena local), *Live Report* (críticas a concertos) e *Passatempo*. A *Terrorizer* chama à capa CD Grátis, *Readers' Poll* 2008 (votação do público sobre os destaques do ano anterior), *Especial Cena* (dossier sobre cenas locais), *Posters*, *Passatempo*, *Reviews de álbuns*, *Suplemento*, *Studio Report* e *Choice Cuts* (destaques curtos a bandas). A *Terrorizer* apresenta na capa uma maior variedade de chamadas.

Verifica-se que a publicação portuguesa dá importância a bandas nacionais, enquanto a *Terrorizer* não aborda a Cena Portuguesa na capa. É importante referir que, em alguns casos, os destaques da capa iguais acontecem com uma edição de diferença entre as revistas. Esta coincidência de destaques não é resultado de uma “agenda coordenada” (Kahn-Harris, 2010) como podem fazer transparecer os resultados. Trata-se da promoção que as editoras fazem dos discos que lançam, por meio de uma divulgação abrangente. Isto significa “artigos da(s) mesma(s) banda(s) em revistas de Portugal, Inglaterra, França, etc” (Santos, 2010a).

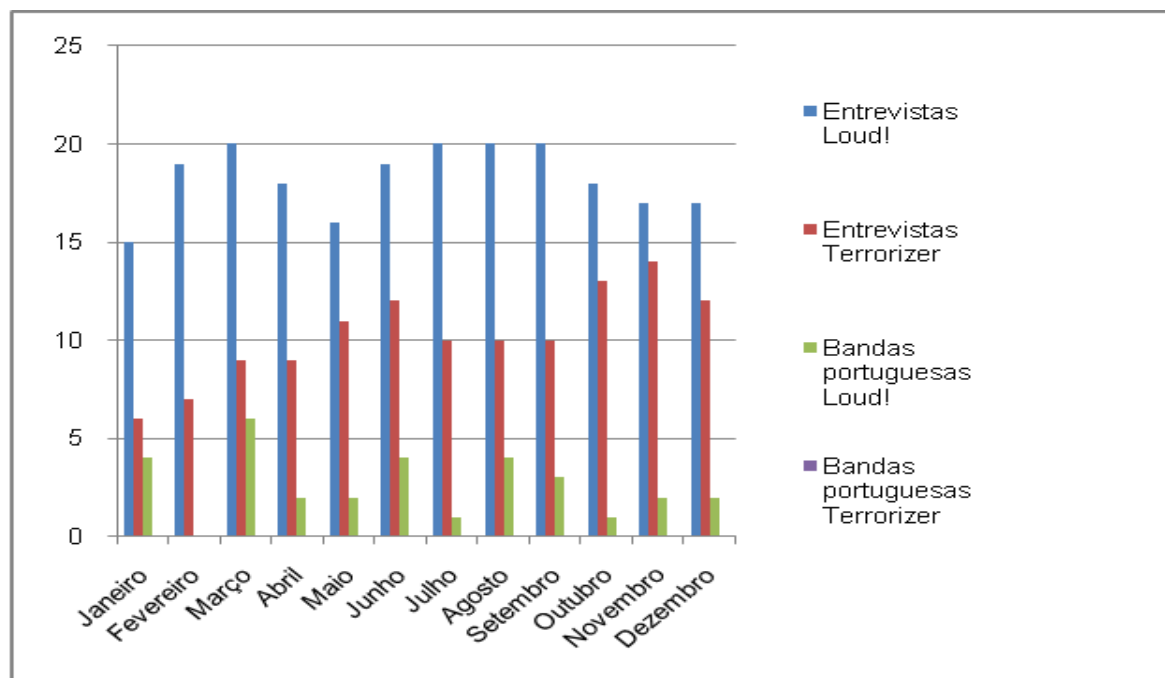
Quadro 7 – Capa – resultados

| <u>CAPA</u> | Destaque principal igual | Destques iguais | Referência a banda portuguesa | Features em destaque | |
|-------------|--------------------------|-----------------|-------------------------------|--------------------------------|---|
| | | | | Loud! | Terrorizer |
| Janeiro | Não | 0 | Loud!: 3 Terrorizer: 0 | *Especial Cena | * CD grátis *Readers' Poll 2008 * Poster |
| Fevereiro | Não | 0 | Loud!: 0 Terrorizer: 0 | *Especial Cena | * CD grátis *Especial Cena * Poster |
| Março | Não | 2 | Loud!: 1 Terrorizer: 0 | *Especial Cena | * CD grátis *Especial Cena * Poster |
| Abril | Não | 1 | Loud!: 1 Terrorizer: 0 | * Poster | * CD grátis *Reviews de albúms * Choice cuts * Poster |
| Maio | Não | 0 | Loud!: 2 Terrorizer: 0 | * Live report | * CD grátis *Reviews de albúms * Passatempo * Especial Cena * Poster |
| Junho | Não | 2 | Loud!: 2 Terrorizer: 0 | * Live report * Passatempo | * CD grátis * Poster |
| Julho | Não | 0 | Loud!: 1 Terrorizer: 0 | * Live report * Passatempo | * CD grátis *Reviews de albúms * Choice cuts * Studio report * Poster |
| Agosto | Sim | 2 | Loud!: 1 Terrorizer: 0 | * Live report * Passatempo | * CD grátis *Reviews de albúms * Choice cuts * Especial Cena * Poster |
| Setembro | Não | 0 | Loud!: 1 Terrorizer: 0 | * Live report * Tour report | * CD grátis * Choice cuts * Especial Cena * Poster |
| Outubro | Não | 3 | Loud!: 1 Terrorizer: 0 | * Live report * Poster | * CD grátis * Suplento Gótico grátis * Poster |
| Novembro | Não | 4 | Loud!: 2 Terrorizer: 0 | * Live report * Poster | * CD grátis * Choice cuts * Poster |
| Dezembro | Não | 0 | Loud!: 2 Terrorizer: 0 | * Live report * Poster | * CD grátis *Choice cuts * Passatempo * Especial Cena * Poster |
| Totais: | 1 | 14 | Loud!: 17 Terrorizer: 0 | | |

- *Entrevistas, Críticas de álbuns e Críticas de concertos:*

De forma geral, ambas as publicações apoiam-se na estrutura *entrevistas, críticas de álbuns e críticas de concertos*.

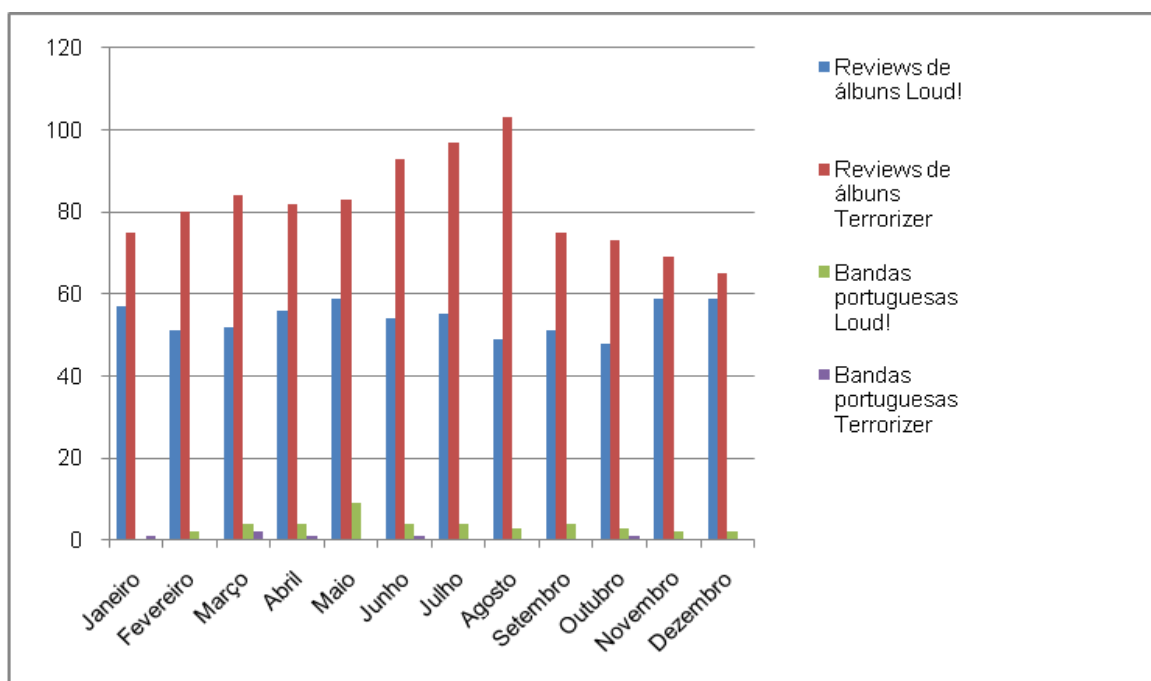
Gráfico 1 - Entrevistas



Entrevistas – A *Loud!* apresenta sempre um maior número de entrevistas que a *Terrorizer*. O número total de entrevistas realizadas pela *Terrorizer* varia entre 6 (Janeiro) e 14 (Novembro), enquanto a *Loud!* apresenta entre 15 (Janeiro) e 20 (Março, Julho, Agosto e Setembro) entrevistas. Dado a estrutura de conteúdos desta ser mais variada, talvez faça a distribuição da informação em outras secções.

A *Terrorizer* nunca inclui entrevistas a bandas portuguesas. A *Loud!* apenas não as inclui em 1 das edições (Fevereiro). O número de entrevistas a bandas portuguesas apresentadas na *Loud!* é reduzido, variando entre 1 (Julho e Outubro) e 6 (Março). No universo total de entrevistas desses meses (Março e Julho: 20; Outubro: 18), não representa um valor significativo.

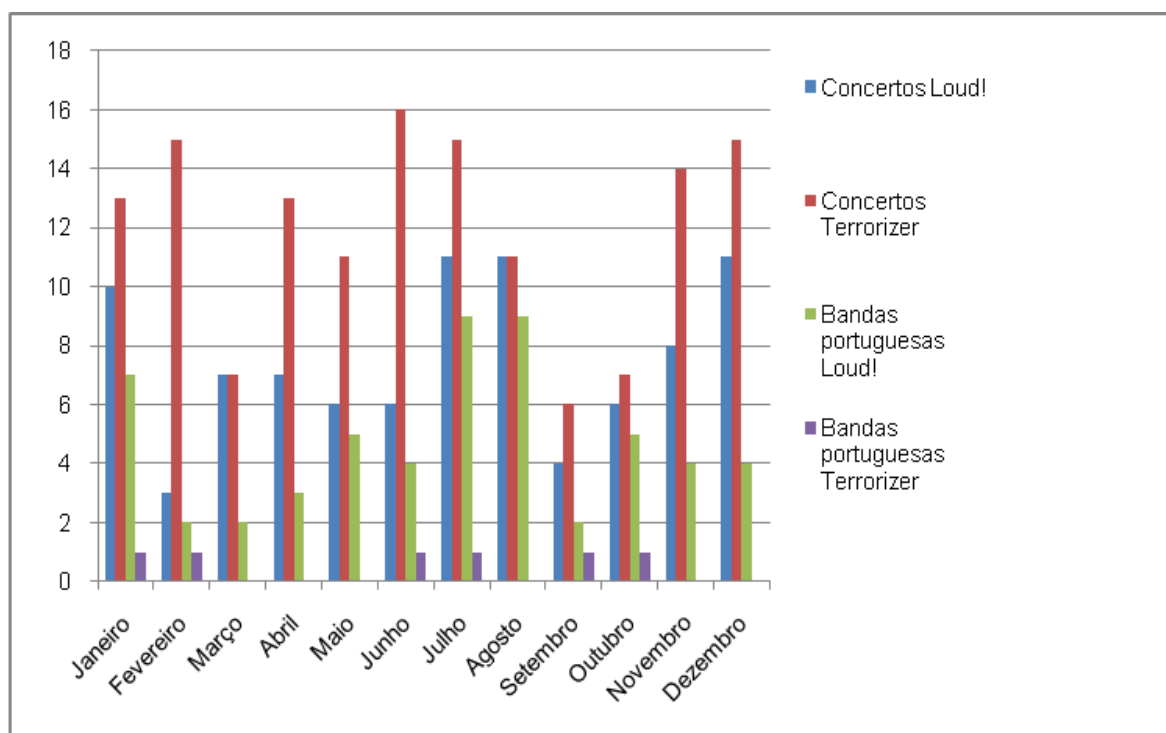
Gráfico 2 – Críticas de álbuns



Críticas de álbuns – A *Terrorizer* apresenta sempre um maior número de críticas de álbuns que a *Loud!*. Na *Terrorizer* o número de álbuns criticados varia entre 65 (Dezembro) e 103 (Agosto), enquanto na *Loud!* varia entre 48 (Outubro) e 59 (Maio, Novembro e Dezembro). Esta diferença poderá ser explicada pelo facto de a *Terrorizer* ter uma distribuição mais alargada, cativando mais as editoras.

A *Loud!* só em Janeiro não apresenta críticas a álbuns de bandas portuguesas. Nas outras edições, o número de bandas portuguesas também não é expressivo (varia entre 2 e 9), comparativamente ao universo total de álbuns criticados. A *Terrorizer* faz referência a bandas portuguesas (*Process of Guilt*, *Catacombe*, *The Firstborn* ou *Heavenwood*) em 5 edições.

Gráfico 3 – Críticas de concertos



Críticas a concertos (inclui presenças em festivais) – A *Terrorizer* também refere sempre o maior número de concertos, embora esta seja a variável mais uniforme entre as duas publicações: a *Terrorizer* apresenta entre 6 (Setembro) e 16 (Junho) concertos / festivais, a *Loud!* apresenta entre 4 (Setembro) e 11 (Julho, Agosto e Dezembro).

Os eventos referidos pela *Terrorizer* acontecem maioritariamente no Reino Unido, apresentando bandas / festivais portugueses (*Moonspell*, *Ava Inferi*, festivais *Vagos Open Air*, *Steel Warriors Rebellion* e *Caos Emergente*) em 5 edições. As referências da *Terrorizer* a bandas portuguesas têm a ver com a cobertura feita a festivais portugueses. Os concertos / festivais referidos na *Loud!* acontecem sobretudo em Portugal, com grande expressividade de bandas portuguesas.

É importante referir que fora destas três secções que considero imprescindíveis na análise e crítica da Música Extrema, a *Terrorizer* apresenta bandas / festivais portugueses noutras secções, como é o caso de *Choice Cuts* e *Live After Death*. De salientar que o festival *Steel Warriors Rebellion* é actualmente patrocinado pela *Terrorizer*, pelo que consegue sempre publicidade até Abril, mês da sua realização (em Março, o cartaz do festival ocupa mesmo uma página da revista).

O quadro 8 apresenta um resumo dos resultados desta etapa.

Quadro 8 – Entrevistas / Críticas de álbuns / Críticas de concertos: resultado

| 2009 | Entrevistas | | Bandas portuguesas | | Críticas de álbuns | | Bandas portuguesas | | Críticas a concertos | | Bandas portuguesas | |
|-----------|-------------|------------|--------------------|------------|--------------------|------------|--------------------|------------|----------------------|------------|--------------------|------------|
| | Loud! | Terrorizer | Loud! | Terrorizer | Loud! | Terrorizer | Loud! | Terrorizer | Loud! | Terrorizer | Loud! | Terrorizer |
| Janeiro | 15 | 6 | 4 | 0 | 57 | 75 | 0 | 1 | 10 | 13 | 7 | 1 |
| Fevereiro | 19 | 7 | 0 | 0 | 51 | 80 | 2 | 0 | 3 | 15 | 2 | 1 |
| Março | 20 | 9 | 6 | 0 | 52 | 84 | 4 | 2 | 7 | 7 | 2 | 0 |
| Abril | 18 | 9 | 2 | 0 | 56 | 82 | 4 | 1 | 7 | 13 | 3 | 0 |
| Maio | 16 | 11 | 2 | 0 | 59 | 83 | 9 | 0 | 6 | 11 | 5 | 0 |
| Junho | 19 | 12 | 4 | 0 | 54 | 93 | 4 | 1 | 6 | 16 | 4 | 1 |
| Julho | 20 | 10 | 1 | 0 | 55 | 97 | 4 | 0 | 11 | 15 | 9 | 1 |
| Agosto | 20 | 10 | 4 | 0 | 49 | 103 | 3 | 0 | 11 | 11 | 9 | 0 |
| Setembro | 20 | 10 | 3 | 0 | 51 | 75 | 4 | 0 | 4 | 6 | 2 | 1 |
| Outubro | 18 | 13 | 1 | 0 | 48 | 73 | 3 | 1 | 6 | 7 | 5 | 1 |
| Novembro | 17 | 14 | 2 | 0 | 59 | 69 | 2 | 0 | 8 | 14 | 4 | 0 |
| Dezembro | 17 | 12 | 2 | 0 | 59 | 65 | 2 | 0 | 11 | 15 | 4 | 0 |

Verifica-se que a Cena Portuguesa é pouco abordada pela *Terrorizer*, demonstrando a pouca influência que esta Cena exerce no contexto global. É uma Cena que tem maior dinâmica a nível local (Portugal), sendo determinante o papel da *Loud!* na sua divulgação, complementando sempre com conteúdos da Cena global. A hipótese de criar uma edição bilingue da *Loud!* para divulgar a Cena Portuguesa a nível internacional não parece ser a solução mais viável. Colocam-se questões de equipa de trabalho, recursos reduzidos e de distribuição. “Onde é que íamos vender a *Loud!* em Inglês? Em Inglaterra? Não durava um mês” (Santos, 2010b). Nelson Santos (2010) considera que “as vendas em Portugal já estão no limite para que a revista assegure a sua subsistência, o que seria um risco comercial fazer uma edição no estrangeiro”. Essa opinião é partilhada por António Freitas (2010) que acrescenta que “essa tradução para Inglês talvez funcionasse na Internet”.

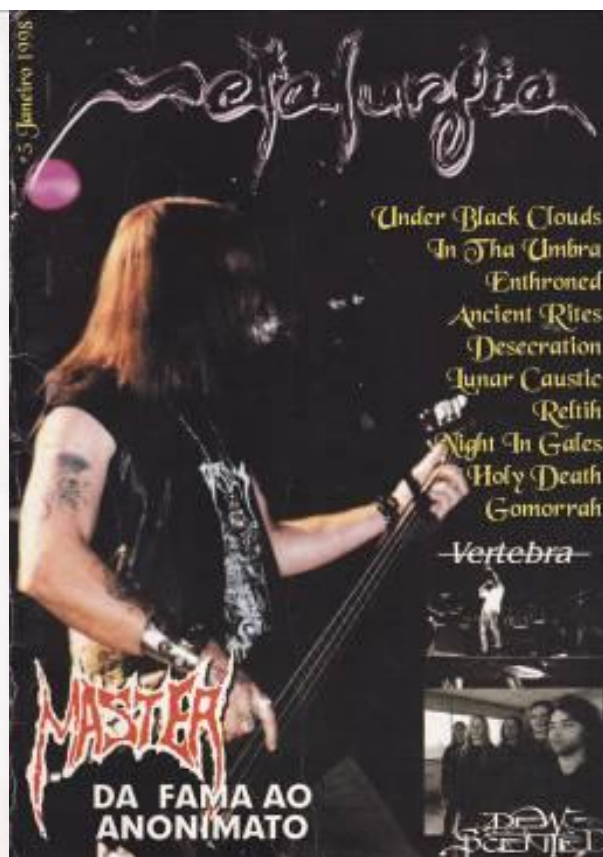
Em seguida proponho a análise aos fanzines *Metalurgia* e *Escritas do Subsolo*.

3.2 O fanzine *Metalurgia*:

Figura 1: Metalurgia #1



Figura 2: Metalurgia #5



Ricardo Veiga (2011), principal editor e fundador do *Metalurgia*, encontra no fanzine o ponto de partida para uma ligação intensa ao *underground*. No início dos anos 90, juntamente com o seu irmão Tiago Veiga, frequentava concertos, adquiria e trocava *demo-tapes* e fanzines com as bandas, o que lhe proporcionou um grande número de contactos dentro da Cena Portuguesa. Era também colecionador de fanzines, não só de música, mas de *comics*, e de grupos *Vegan*. Estava muito ligado à Cena de Viana do Castelo, a sua região, e à Cena de Barcelos graças ao programa de Rádio *Sinfonias de Aço*, na Rádio Cávado, da autoria de Manuel Melo, um “grande guru da Música Moderna” (Ibidem.).

Graças a estes contactos, conseguiram incentivar alguns amigos e começaram a escrever regularmente, criando uma compilação de textos que denominaram *Metalurgia*. O primeiro número surgiu em Janeiro de 1995. Pretendiam apoiar bandas novas que não tinham meios e que eles próprios não conheciam. Em Janeiro de 1998 é editado o último número. “A vida mudou” (Ibidem.). Além do peso da vida pessoal, a banda que formaram em 1997, *Goldenpyre*, e o início do festival *Steel Warriors Rebellion* em 1998 constituíram novas prioridades.

Ricardo revela que, actualmente, se identifica mais e tira mais gozo com a organização de concertos. Continua a escrever, mas “a escrita não é tão propositada, é muito mais de circunstância” (Ibidem.). A criação de uma publicação baseada nos imensos contactos obtidos a partir do *Steel Warriors Rebellion*, já na sua XIV edição em 2011, é uma possibilidade em aberto. No entanto, todo o processo de escrita, organização e distribuição constituiria um grande investimento, sobretudo em termos de tempo. Durante o festival distribuem uma reportagem do evento, organizada pelo fanzine *Metal Horde*, pois considera importante manter a faceta da escrita (Ibidem.).

Olhando hoje para as edições do fanzine, Ricardo sente “uma nostalgia imensa” (Ibidem.). Há bandas que já não existem, outras que tocaram e tocam no *SWR*, amizades e laços que se criaram, contactos que permanecem. “Ao fim deste tempo todo (o *Metalurgia*) ainda é uma referência” (Ibidem.).

Em 1994 começaram os contactos, em 1995 o fanzine, em 1997 a banda (*Goldenpyre*) e em 1998 o festival *Steel Warriors Rebellion* (*SWR*). Em 2008, mudaram o nome da promotora de concertos *Metalurgia*, que existia desde meados dos anos 90, para *SWR Inc*, devido à grande projecção do nome do festival (*SWR*).

3.2.1 Estrutura

O *Metalurgia* é um fanzine em formato A4, escrito em português. A estrutura do fanzine, apesar de manter a base entrevistas, organizações (editoras), críticas de álbuns e fanzines ao longo das cinco edições, foi sendo adaptada ao *feedback* recebido dos leitores, como se pode constatar no editorial do #3: “Um aspecto que evoluiu bastante desde o número anterior foi a quantidade de bandas entrevistadas... concordamos plenamente com alguns comentários que fizeram ao #2 acusando-nos de apenas ‘chapar’ as biografias” (*Metalurgia* #3, 1996: 2). A partir do #3, as secções Bandas e Notícias são eliminadas. O número de páginas do fanzine aumentou substancialmente ao longo das cinco edições, a #1 tinha 16, enquanto a #5 chegou às 40, o que permitiu também o aumento da quantidade de críticas e entrevistas. As críticas a concertos só são incluídas a partir do #2, onde passam também a referir programas de Rádio. A partir do #4 as capas passaram a ser impressas a cores, tendo a #5 uma encadernação mais cuidada.

3.2.2 Conteúdos

A promoção do *Underground* foi, desde o início, o principal objectivo do fanzine. “É muito mais para conhecer bandas novas do que para divulgar bandas que já conhecemos”

(Veiga, 2011). O facto de frequentarem muitos concertos e de tocarem ao vivo com a banda *Goldenpyre*, além da troca de *demo-tapes* e fanzines, permitiu-lhes contacto directo com fontes, sobretudo nacionais. Tiveram assim a oportunidade de entrevistar e fazer críticas ao trabalho de bandas pequenas e que duravam pouco (Ibidem.). A escrita em Português, torna-se por isso natural. Face à crescente inclusão de entrevistas a bandas estrangeiras, passar a escrever em Inglês era um objectivo a partir do #5, não se concretizando uma vez que o fanzine terminou (Ibidem.).

A impossibilidade em manter a regularidade do fanzine, levou à evolução não só da estrutura do fanzine, mas também de conteúdos. O #3 é o principal ponto de viragem. As notícias são a secção em questão, uma vez que o tempo entre a redacção e o lançamento do fanzine era extremamente longo, pelo que as notícias ficavam desactualizadas. Como, por esta altura, o número de colaboradores era maior, decidiram criar uma *newsletter* à parte, a *Abu Gorab Manuscript*, gerida por Paulo Maciel (baixista de *Goldenpyre*), só dedicada a notícias e com uma periodicidade regular (Ibidem.). Assim, a partir do #3, o Metalurgia deixa de incluir notícias, ganhando as entrevistas e as críticas maior expressividade. Passaram também a distribuir pequenas compilações em cassette de “algumas bandas que achávamos importantes” (Ibidem.), sob o nome *Dismal Whispers*.

De referir ainda, nos #1 e #2, as reportagens às Cenas de Viana e Barcelos, o que demonstra a grande ligação a estas Cenas, como foi referido na introdução deste capítulo.

No quadro 2 dos anexos encontra-se a organização de conteúdos de todas as edições do fanzine.

3.2.3 Processo de trabalho

Ricardo Veiga (Ibidem.) define o processo de trabalho no Metalurgia de “arcaico” e “anarca”, sem alguém a controlar todo o processo na totalidade. Como não havia uma data definida de lançamento, quando reuniam uma quantidade considerável de material, procediam à maquetagem e publicavam. O material podia resultar de situações casuais, como por exemplo, o facto de Sónia Fonseca (colaboradora) estar em Londres, ir assistir a concertos e escrever as respectivas críticas (Ibidem.). Gradualmente as coisas tornaram-se mais organizadas, com alguns dos colaboradores a tornarem-se mais especializados em determinada área.

3.3 O fanzine *Escritas do Subsolo*:

Figura 3: *Escritas do Subsolo*, Tomo I

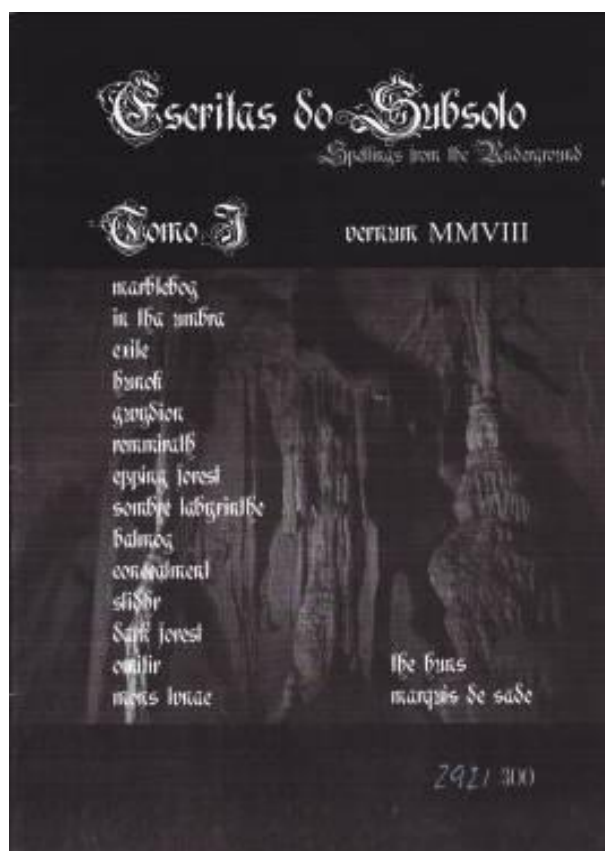
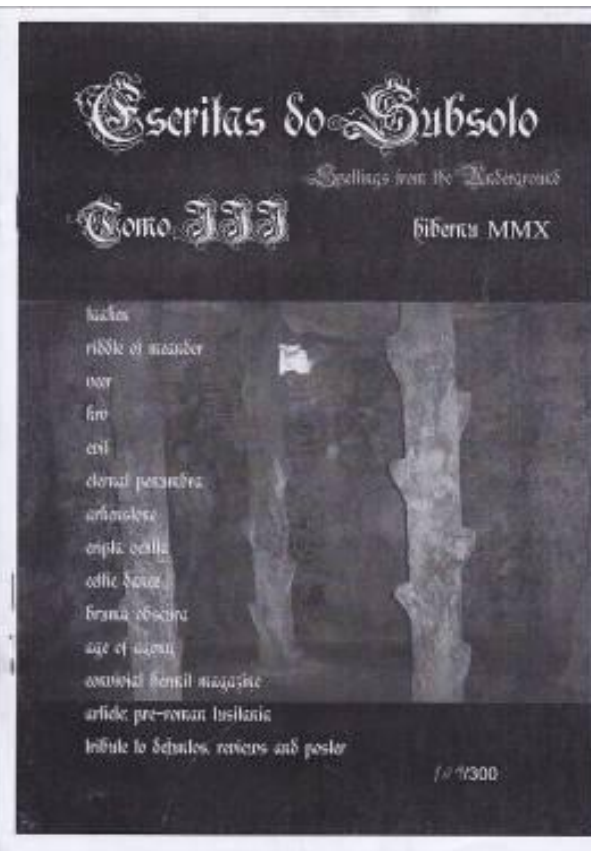


Figura 4: *Escritas do Subsolo*, Tomo III



Em meados de 2007, Nuno Barreiras (2011), motivado pelos comentários que lia em fóruns de Metal internacionais e distribuidoras que davam conta da escassez de material escrito com origem Portuguesa, decidiu iniciar o fanzine *Escritas do Subsolo*. Mas não foi este o único motivo. O seu gosto pessoal pela escrita, pela interacção com o “Universo apaixonante” do Metal, a sua Arte e a sua Irmandade (Ibidem.), materializou-se com o Tomo I no Verão de 2008. Este é o primeiro fanzine que edita. Apesar de ser um fanzine de autor, Nuno Barreiras (Ibidem.) contou com a colaboração esporádica de alguns amigos na realização de entrevistas e críticas discográficas. É o caso de Vercingétorix, ele próprio autor de fanzines como *Blood... Fire... Wrath* e *Vencer e Morrer*, que também entrevistei para esta dissertação. Estão já editados 3 Tomos do fanzine (Verão de 2008, Primavera de 2009 e Inverno de 2010), estando o Tomo IV em construção. Barreiras refere que este será o último Tomo do fanzine. Na eventualidade de continuar a escrever fanzines, será com nova estrutura e formato (Ibidem.).

A grande disponibilidade temporal e financeira que a publicação exige é contrabalançada com a realização pessoal e a injeção de energia positiva que resultam na altura do lançamento de cada Tomo (Ibidem.).

3.3.1 Estrutura

O *Escritas do Subsolo* é um fanzine em formato A4, impresso a preto e branco e escrito em Inglês (à exceção de um suplemento em Português no Tomo III, ao qual faço referência mais à frente). A estrutura principal do fanzine é entrevistas, críticas de álbuns e reportagens. O número de páginas e a variedade de críticas cresceu gradualmente ao longo dos 3 Tomos do fanzine graças à gradual “maturação da publicação” (Ibidem.), incluindo sempre bandas portuguesas. Sendo a sua primeira incursão na escrita de um fanzine, Nuno Barreiras (Ibidem.) foi descobrindo aspectos a desenvolver aos poucos. Assim, passa-se de críticas apenas de álbuns no Tomo I, para críticas de fanzines, álbuns, cassetes e vinil no Tomo III. Nunca incluiu críticas de concertos, apesar de ter escrito algumas, porque considera que não têm qualidade suficiente. “Um concerto é um evento que, realço, é uma arte viva e, por isso, nem todos conseguem descrever essa sua essência” (Ibidem.).

A questão da encadernação do fanzine é bastante interessante. Não se trata apenas de uma questão financeira, mas sobretudo conceptual. O Tomo I e II possuem uma encadernação com impressão profissional e melhor qualidade de papel comparativamente ao Tomo III. Barreiras (Ibidem.) justifica: “cheguei à conclusão que, ao distribuir uma publicação com o tipo de conteúdos que o *Escritas do Subsolo* comporta, ter uma publicação bonita, com páginas brilhantes, é o menos importante.” Os custos de uma impressão profissional em tiragens pequenas (cerca de 300) são bastantes elevados, além de que, ao tratar-se de uma publicação a preto e branco, não se retiram grandes vantagens nesse tipo de impressão (Ibidem.). Refere ainda a forma como os primeiros fanzines eram feitos, por meio da técnica *cut’n’paste*: cada página tinha colagens dos textos das entrevistas por cima de outras colagens com imagens diversas da banda, capas de discos, concertos, para depois fazer fotocópias e compor o fanzine (Ibidem.). Assim, o Tomo III seguiu uma atitude mais artesanal, “em que, cada peça é única, em que o editor imprimiu e agrafou toda e qualquer cópia do Tomo III. Não é tão bonito e arranjadinho, mas há com certeza pessoal por aí que sabe apreciar este tipo de arte” (Ibidem.).

3.3.2 Conteúdos

O fanzine “pretende abordar todos os demais assuntos relacionados com o universo musical, dando ênfase às discografias das bandas e sua musicalidade, evoluções, visões e principais eventos das suas existências. Dá-se exclusiva atenção a bandas mais recônditas”. (Ibidem.). A qualidade, diferença, componente cultural e mensagem bem marcada (por vezes polémica, hábil e abrangente) das bandas são aspectos fundamentais para o editor. O equilíbrio entre componente musical e não musical é sempre procurado nas entrevistas. As perguntas são direccionadas “para a ligação entre a cultura e a musicalidade das bandas, um conteúdo que não deve ser desprezado, e que no fundo até é fundamental” (Ibidem.). A inclusão de artigos “não musicais”, como é o caso de “*The Huns*” (Tomo I) ou “*Howard Philips Lovecraft*” (Tomo II), pretendem funcionar como complemento de informação, de forma a enquadrar determinadas bandas. Para que as pessoas “possam aprofundar e perceber a conceptualidade de algumas bandas, torna-se imprescindível e incontornável um conhecimento mais razoável do assunto sobre o qual se está a falar” (Ibidem.). Pretende-se demonstrar ligações artísticas e fontes de inspiração.

O caso do Tomo III, com um suplemento em Português sobre a Lusitânia Pré-Romana, é mais uma forma de demonstrar as ligações musicais e não musicais (o artigo está também em Inglês no corpo do fanzine). Inclui entrevistas a quatro bandas portuguesas que têm como principais temas líricos a História de Portugal e a Lusitânia e o artigo sobre a Lusitânia Pré-Romana. Barreiras (Ibidem.) considera que, partilhar este suplemento em Português, “é um bónus à nossa língua e a todos os leitores que falem Português”. O suplemento é apenas distribuído em Portugal e no Brasil. Apenas 60 cópias foram distribuídas, o que o torna uma raridade.

No quadro 3 dos anexos encontra-se a organização de conteúdos de todas as edições do *Escritas do Subsolo*.

3.3.3 Processo de trabalho

Quanto ao processo de trabalho, tudo começa com um rascunho das “bandas a entrevistar, que artigos fazer, que possíveis interligações poderão haver, que discos vou fazer críticas, etc” (Ibidem.). O passo seguinte é organizar e adaptar os conteúdos, de acordo com as bandas que respondem ao pedido de entrevista. Enquanto aguarda a resposta às entrevistas, Barreiras (Ibidem.) procede à elaboração dos artigos e à crítica de discos. Quando os conteúdos estão concluídos, segue-se o tratamento gráfico, a impressão, ajustes de eventuais erros e finalmente a distribuição.

3.4 - Metodologia

À semelhança do que fiz com as revistas *Loud!* e *Terrorizer*, recorri a dois métodos de análise: a análise de conteúdo quantitativa e a entrevista exploratória e semi-estruturada.

1) Análise de conteúdo quantitativa

- *Corpo de análise e amostra*

Apesar de estar perante duas publicações que não se cruzam em termos temporais (o *Metalurgia* é publicado entre 1995 e 1998 e o *Escritas do Subsolo* entre 2008 e 2010), é um aspecto que permite também recolher dados em termos de evolução de estrutura e conteúdos. Serão analisados todos os exemplares dos fanzines, o que se traduz em 5 edições do *Metalurgia* e 3 edições do *Escritas do Subsolo*. Embora o conceito dos dois fanzines seja distinto, um mais tradicional e outro mais conceptual, a análise será semelhante à realizada anteriormente às revistas, centrando-se na comparação de estrutura de conteúdos e destaques de primeira página, focando a atenção dispensada a bandas portuguesas. Esta análise decorrerá também em duas etapas: *Capa* e *Entrevistas/Crítica de álbuns/Crítica de concertos*.

Na **primeira etapa**, *Capa*, apenas analiso a variável *bandas portuguesas*, uma vez que, ao contrário das revistas, os fanzines exibem muito pouca informação na capa para além da enumeração de bandas. Os resultados são apresentados no quadro 10.

Na **segunda etapa** as variáveis em análise são: *Entrevistas*, *Críticas de álbuns* e *Críticas de concertos*, fazendo-se sempre a enumeração das bandas portuguesas referidas em cada uma dessas variáveis. Pretende-se também verificar a importância que estes conteúdos representam na estrutura geral dos fanzines e, mais uma vez, verificar o destaque dado a bandas portuguesas. Os resultados são apresentados nos gráficos 4, 5 e 6.

2) Entrevistas exploratórias e semi-estruturadas

Realizei 11 entrevistas exploratórias e semi-estruturadas a editores / colaboradores de fanzines entre meados de Abril e o fim de Maio de 2011. Elaborei perguntas abertas e, em alguns casos, personalizadas para responder a perguntas centrais em linha com as perguntas realizadas aos colaboradores das revistas *Loud!* e *Terrorizer*. Além disso, procurei aprofundar as diferenças entre uma revista e um fanzine, a sua posição perante as revistas, a viabilidade dos fanzines impressos e a visibilidade da Música Extrema nos meios de comunicação generalistas. A média de idade dos entrevistados ronda os 30 anos, sendo que o mais novo tem 19 anos e o mais velho 43. Dois dos entrevistados possuem o 12º ano de escolaridade, os restantes têm formação Superior. Entrevistei ainda Pedro Nunes, autor da bibliografia

consultada sobre o jornalismo musical em Portugal. No quadro 4 dos anexos encontra-se a descrição dos entrevistados.

3.5 – Resultados da análise de conteúdo quantitativa:

Capa

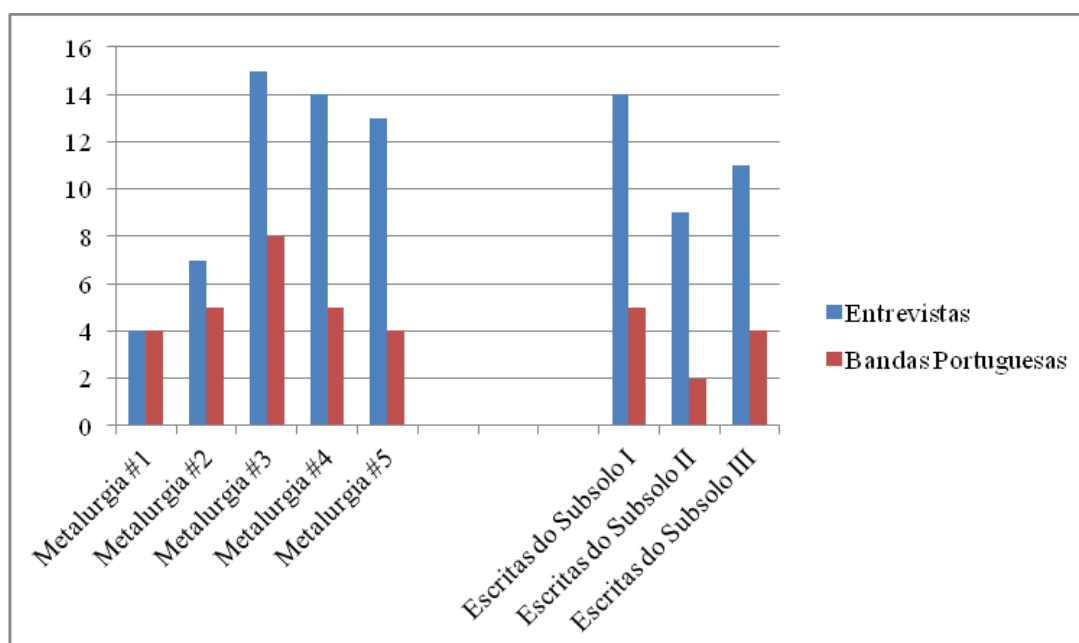
Em 2 edições do *Metalurgia* (#1 e #3), a capa apenas exibe o título, a data, o número da edição e uma imagem. Nas restantes edições, o número de bandas referidos na capa diminui drasticamente entre o fanzine #2 e #5. Apesar de haver sempre referência a bandas portuguesas, só na edição #2 é que constituem a maior quantidade, comparativamente a bandas estrangeiras. Se inicialmente o fanzine se foca mais em bandas nacionais, nos dois últimos números é evidente a preponderância das bandas estrangeiras. O *Escritas do Subsolo*, apesar de chamar à capa mais bandas estrangeiras, o número de bandas portuguesas que apresenta é mais linear comparativamente ao *Metalurgia*, referindo-as em todas as edições.

Quadro 10 – Capa - resultados

| CAPA | Metalurgia #1 | Metalurgia #2 | Metalurgia #3 | Metalurgia #4 | Metalurgia #5 | Escritas do Subsolo I | Escritas do Subsolo II | Escritas do Subsolo III |
|--------------------|----------------------------|---------------|----------------------------|---------------|---------------|-----------------------|------------------------|-------------------------|
| Bandas Portuguesas | 0 bandas referidas na capa | 25 em 35 | 0 bandas referidas na capa | 3 em 13 | 4 em 13 | 5 em 14 | 2 em 10 | 4 em 12 |

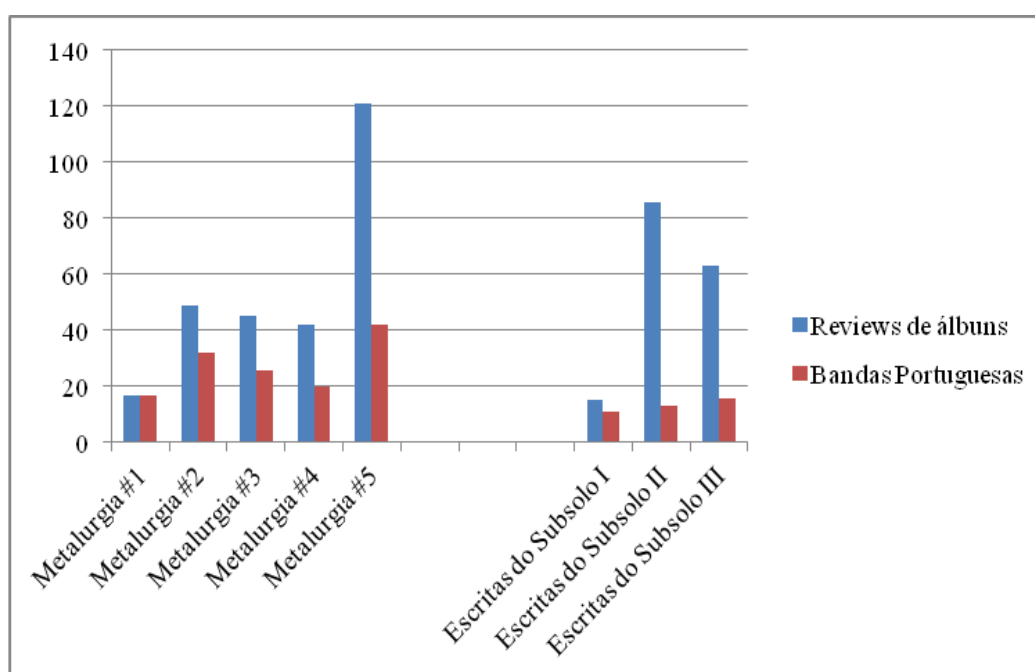
Entrevistas, Críticas de álbuns e Concertos:

Gráfico 4 - Entrevistas



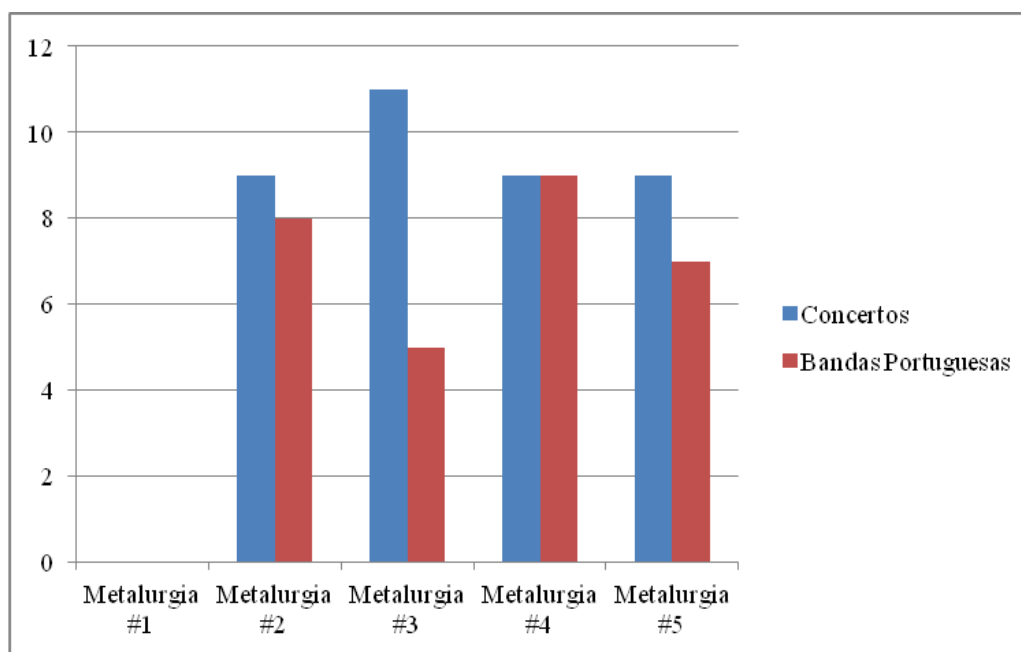
Entrevistas – O número de entrevistas apresentado pelos dois fanzines é semelhante. O *Metalurgia* começa por apresentar 4 entrevistas na edição #1, mas na edição #5 o número aumenta para 13. O *Escritas do Subsolo* começa com 14 entrevistas no Tomo I e apresenta 11 no Tomo III, o que não constitui uma variação significativa. No que toca a bandas portuguesas, todas as entrevistas realizadas no *Metalurgia* #1 são a bandas nacionais, diminuindo gradualmente ao longo das edições seguintes. O *Escritas do Subsolo* apresenta sempre menos entrevistas a bandas portuguesas do que a estrangeiras.

Gráfico 5 – Críticas de álbuns



Críticas de álbuns – À semelhança das entrevistas, na edição #1 do *Metalurgia* todas as críticas são a álbuns de bandas portuguesas. Gradualmente a preponderância é dada às bandas estrangeiras. O número de críticas a álbuns também aumenta, na edição #1 havia 17, na edição #5 atinge 121. O *Escritas do Subsolo* também começa por destacar as bandas portuguesas no Tomo I, passando as bandas estrangeiras a ter preponderância nos Tomos II e III. O número de críticas a bandas aumenta substancialmente entre o Tomo I (15) e o Tomo II (86). Comparativamente ao *Metalurgia*, apresenta um maior número médio de críticas a álbuns.

Gráfico 6 – Críticas a concertos



Críticas a concertos – O *Metalurgia*, à excepção da edição #1, apresenta sempre críticas a concertos que, na grande maioria, incluem bandas portuguesas. O *Escritas do Subsolo* nunca fez críticas a concertos pois, na opinião de Nuno Barreiras (2011), escrever sobre concertos não é uma tarefa ao alcance de todos.

Verifica-se que o *Metalurgia* começa o seu percurso dando preponderância às bandas portuguesas, a edição #1 é apenas dedicada às bandas nacionais. Gradualmente, não só o número de entrevistas e críticas a álbuns aumenta, como aumenta a preponderância das bandas estrangeiras, reflexo dos contactos internacionais que foram angariando gradualmente. No *Escritas do Subsolo*, a questão das bandas portuguesas não é um aspecto preponderante. Nas críticas a álbuns, há mesmo um fosso significativo entre bandas nacionais e estrangeiras, com preponderância das últimas.

Conclusão:

Como principal conclusão desta dissertação, verifica-se que a Música Extrema, tanto a nível nacional como internacional, é um nicho musical e jornalístico com estratégias e estruturas de divulgação informativa bem sucedidas e específicas.

A Música, pela sua diversidade e dinâmicas, apela de forma diferente aos fãs e origina conceitos de classificação específicos. Os géneros musicais e as cenas de música são disso exemplo. Os géneros musicais comunicam informação em termos de “orientação, expectativas e convenções” entre “indústria, artistas, críticos e fãs” (Lena e Peterson, 2008). Aglomerados de produtores músicos e fãs em contextos colectivos de partilha e procura de distinção entre si (Bennett e Peterson, 2004) originam as cenas de música. Estes dois conceitos, no contexto da Música Extrema, são essenciais.

A Música Extrema, subdividida numa variedade de géneros musicais, reflecte um nicho musical extremamente rico, dinâmico e criativo, com uma personalidade forte e membros apaixonados e apreciadores da lealdade a essa Cena musical. As Cenas possuem níveis de influência distintos mas interagem entre si. A Cena Portuguesa está integrada nestas dinâmicas.

No jornalismo musical, à semelhança da própria música, verifica-se a segmentação de publicações por géneros musicais. A “criação de títulos de informação especializados que atinjam diferentes segmentos de leitores”, (Araújo et al, 2007) representa uma mais-valia face às crescentes exigências dos leitores, no actual contexto sociocultural do sector da Imprensa. A revista portuguesa *Loud!*, dedicada à Música Extrema, constitui um caso ilustrativo dessa tendência

O jornalismo musical em Portugal não é muito valorizado (Nunes, 2004). Apesar do desejo de cobrir o interesse de todos dos leitores, os jornalistas vêm-se limitados pelas decisões editoriais que tendem para a escolha de títulos privilegiados. O jornalismo musical propriamente dito “não existirá em Portugal” (Ibid., 2011), o status de alguns jornalistas ou personalidades da área do espectáculo, permite-lhes escrever ou ser convidados a escrever sobre música. A questão da “falta de consciência de classe” é central no que toca à imagem que tem dos jornalistas de música portugueses (Ibidem.). A relação dos jornalistas de música portugueses com a Música Portuguesa apresenta duas posições distintas: postura “quase missionária” para uns e nenhum “tratamento especial” para outros (Ibidem.). Contudo, a valorização da Música Portuguesa tem vindo a aumentar por parte dos média, com a Internet a encabeçar o futuro da escrita especializada em Música (Ibidem.).

O jornalismo especializado em Música Extrema, por seu lado existe. A grande maioria das pessoas que escrevem para este tipo de publicações não são jornalistas, não vivem disso nem ganham dinheiro. Existe um jornalismo especializado em Música Extrema feito por “paixão, dedicação e gosto” (Santos, 2010b). Eamonn Forde (2004), através do seu estudo comparativo entre jornalismo de *hard news* e jornalismo musical, demonstra que o jornalismo musical é “um tipo de jornalismo único e distinto”. Contudo, alguns pressupostos enumerados pelo autor, aplicados ao universo da Música Extrema, como “*Editores consideram a formação jornalística formal um obstáculo*” e “*Não podem (os jornalistas), na generalidade, trabalhar para títulos / editores rivais*”(Ibidem.), a meu ver, não se verificam. Apesar de pouco frequente, a formação jornalística formal não constitui um obstáculo na escrita e crítica sobre Música Extrema, desde que fundamentada e levada a cabo por alguém reconhecido, com conhecimento da Cena e com apetência para a escrita. Alguns colaboradores, como o caso de José Santos, trabalham para diferentes publicações em simultâneo, neste caso a *Loud!* e a *Terrorizer*.

Editores / colaboradores de revistas e fanzines encaram o jornalismo especializado em Música Extrema através de duas facetas: a faceta profissional e a faceta amadora. As revistas representam a faceta profissional, os fanzines representam a faceta amadora.

As equipas editoriais e redactoriais nas revistas são reduzidas e foram construindo ao longo do tempo estratégias de trabalho e de organização de conteúdos informativos adaptados às exigências dos públicos e da própria música. Os colaboradores fazem a cobertura desses conteúdos, apresentados numa estrutura base de entrevistas, críticas de álbuns e críticas de concertos. O acesso às fontes é directo, através dos próprios músicos, editoras discográficas e promotores de concertos. Além disso, os *sites* e *blogs* da Internet são também ferramentas fundamentais na aquisição de informação. Apesar de uma aparente agenda coordenada entre revistas, a coincidência de conteúdos resulta das práticas promocionais em larga escala das editoras e não de uma *agenda setting* global. Há o interesse em divulgar as Cenas locais ao lado das Cenas mais influentes. A visibilidade que bandas / discos / concertos conseguem ao serem representados nestas publicações é efectiva, no entanto, este “poder” das revistas é relativo, na medida em que são os fãs e a qualidade das bandas que acabam por ditar a real projecção e visibilidade na Cena (Santos, 2010a).

Independentemente da tiragem e distribuição, a situação financeira destas revistas é pouco estável, contudo procuram sempre inovar a apresentação e variedade de conteúdos para manter a procura dos fãs e a colaboração das bandas. Este valor atribuído às publicações reflecte a sua importância em termos de actualidade informativa e de crítica. Constituem

também um excelente arquivo histórico sobre a Música Extrema, na medida em que quem as adquire não as descarta. A *Loud!*, única revista do género em Portugal, revê-se nestes pressupostos e práticas. Constitui um interface de extrema importância no interior da Cena Portuguesa, procurando complementar o *mainstream* com o *underground*, o nacional com o internacional.

Os fanzines abordam géneros e questões mais particulares da Cena, complementando as revistas. São elaborados e consumidos por um número reduzido de fãs, a um nível mais *underground*. e normalmente têm uma longevidade curta. Comparativamente às revistas, há vários aspectos a apontar. São geridos na totalidade por fãs, o que lhes confere total liberdade de estrutura, conteúdos e processo de trabalho. Não sofrem a pressão de um calendário de publicação regular. Normalmente as edições são publicadas com um grande distanciamento entre si, o que muitas vezes joga contra a actualidade dos conteúdos. A distribuição é feita em menor escala, muitas vezes em mão. Se tanto revistas e fanzines têm acesso directo às fontes, os fanzines têm ainda acesso mais directo e regular a outros fãs. Enquanto as revistas procuram agradar a um público abrangente, os fanzines procuram um compromisso ideológico. Além da componente musical, é possível encontrar nos fanzines artigos relacionados com a temática explorada por determinada banda. Há a procura da “ligação entre cultura e a musicalidade das bandas” (Barreiras, 2011). É o que acontece no fanzine *Escritas do Subsolo*. Já o *Metalurgia*, segue uma estrutura mais tradicional, com foco na componente musical. Apesar destes fanzines não se cruzarem temporalmente, verifica-se que a estrutura entrevista / críticas de álbuns / críticas de concertos é robusta e permanece ao longo do tempo. Essa mesma estrutura é também constante nas revistas, o que revela os conteúdos de maior interesse para os leitores.

Embora os editores e colaboradores de fanzines reconheçam a importância das revistas, a maioria não se revê nessas publicações, devido sobretudo à influência que as editoras exercem na selecção de bandas e artistas a incluir em cada edição. Isto leva a que as bandas não sejam divulgadas da mesma forma, independentemente da qualidade, destacando-se artistas consagrados em detrimento a bandas pouco conhecidas.

Apesar da crescente preponderância dos *blogs* e *webzines*, é previsível que os fanzines impressos continuem activos. O seu carácter artesanal e de artigo de colecionador são incontornáveis. Prova disso é o recente lançamento (Julho de 2011) do livro *Metalion: The Slayer Mag Diaries*, a compilação do fanzine norueguês *Slayer*, pelo seu autor Metalion. São 720 páginas de História da Música Extrema e de História de um fanzine de referência, com uma invulgar longevidade (1985-2010). O facto de os leitores terem acesso a um objecto

físico, palpável que podem manipular é incomparável a um ecrã de computador. A utilização da língua portuguesa parece também não estar em risco, mesmo os fanzines escritos em inglês serem cada vez mais comuns.

À semelhança do que acontece com a relação dos jornalistas de música portugueses com a Música Portuguesa, a atitude de editores e colaboradores de revistas e fanzines face à Música Extrema produzida em Portugal também apresenta duas facetas. Por um lado há preocupação em divulgar bandas portuguesas, por outro há a preocupação em divulgar bandas com qualidade, independentemente da nacionalidade. Verifica-se que, tanto na revista *Loud!* como no fanzine *Metalurgia*, a crítica de concertos é a variável que apresenta mais artistas / eventos nacionais (o fanzine *Escritas do Subsolo* não inclui esta variável na sua estrutura). Os concertos criticados ocorrem na sua maioria em Portugal. Mesmo no caso dos concertos que apresentam bandas estrangeiras, normalmente existem bandas portuguesas a fazer a abertura dos concertos. No que toca a entrevistas e críticas de álbuns de artistas portugueses, os fanzines incluem-nos em maior número que a revista *Loud!*. O primeiro número do fanzine *Metalurgia* apresenta mesmo só artistas nacionais. Os fanzines revelam uma maior proximidade à sua Cena nacional.

A visibilidade da Música Extrema nos meios de comunicação generalistas é contudo reduzida, não só pelo desconhecimento do género musical em geral, mas também por ser um estilo musical que não apela às massas, pela sua sonoridade violenta, logo não oferece benefícios comerciais. Mas esta falta de visibilidade não é encarada com preocupação. A Música Extrema ao permanecer *underground* é apreciada por quem realmente a valoriza.

Os resultados obtidos na análise de conteúdo quantitativa das revistas e fanzines são claros quanto à visibilidade da Cena Portuguesa no exterior: apenas são feitas referências muito pontuais. No período de 1 ano (2009), a *Terrorizer* nunca apresentou na capa ou entrevistou bandas portuguesas. No que toca a críticas de álbuns e de concertos, apenas refere artistas / eventos nacionais em 5 edições. O principal destaque ocorre com o festival *Steel Warriors Rebellion*, do qual é um dos patrocinadores. A este facto não é alheia a influência de José Santos, colaborador português da publicação.

O futuro de revistas e fanzines impressos não parece pois em risco. A sua importância no interior do nicho da Música Extrema é inegável, desde a génese deste estilo musical, quando era preciso comprar revistas “para saber a que é que soavam as bandas, ou para saber se um disco era bom” (Santos, 2010b). Apesar das novas gerações possuírem um acesso mais facilitado à música através da Internet, as revistas e fanzines impressos mantêm seguidores fiéis.

A presente dissertação, em suma, apresenta um duplo contributo: lança luz sobre a Música Extrema, subcultura que provoca reacções contraditórias, sobretudo de estranheza e de um certo mistério; e apresenta a adaptabilidade de práticas jornalísticas formais às necessidades de um nicho, revelando que o jornalismo pode ser muito mais que uma actividade estática e rígida. A inexistência de bibliografia sobre o jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal, torna ainda esta dissertação pioneira e abre caminho a uma área de estudo rica e cheia de potencial.

Bibliografia

- ATTON, Chris (2006), *Alternative Media*, SAGE Publications Ltd.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (2004), *Music Scenes – Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- CARDOSO, Gustavo; ESPANHA, Rita e ARAÚJO, Vera (2009), *Da Comunicação de Massa à Comunicação em Rede*, Porto: Porto Editora.
- HARRIES, Gemma; WAHL-JORGENSEN, Karin (2007), “The Culture of Arts Journalists: Elitists, Saviors or Manic Depressives?”, *Journalism* 8: 619-639 (Acedida em <http://jou.sagepub.com/cgi/content/abstract/8/6/619> a 6 de Março de 2010).
- FORDE, Eamonn (2004), “Journalists with a Difference: Producing Music Journalism”. In *Media Organization and Production*, ed. Simon Cottle, London: SAGE Publications Ltd.
- FRITH, Simon (1992), “The Cultural Study of Popular Music”. In *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc.
- KAHN-HARRIES, Keith (2004), “Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene”. In *After Subculture, Critical studies in Contemporary Youth Culture*, ed. Andy Bennett e Keith Kahn-Harries. New York: Palgrave MacMillan.
- KAHN-HARRIES, Keith (2007), *Extreme Metal, Music and Culture on the Edge*, Oxford: Berg.
- LENA, Jennifer C.; PETERSON, Richard A. (2008), “Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres”, *American Sociological Review* 73: 697-718 (Acedida em <http://asr.sagepub.com/content/73/5/697> a 21 de Setembro de 2010).
- MOORE, Ryan (2007), “Friends Don’t Let Friends Listen to Corporate Rock, Punk as a Field of Cultural Production”, *Journal of Contemporary Ethnography* 36: 438-470 (Acedida em <http://jce.sagepub.com/content/36/4/438> a 21 de Setembro de 2010).
- NUNES, Pedro (2004), *Popular Music and the Public Sphere: The Case of Portuguese Music Journalism*. Tese de doutoramento, University of Stirling.
- QUIVY, Raimond e CAMPENHOUDT, LucVan. (1995), *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva – Publicações S.A.
- RENTFROW, Peter J.; MCDONALD, Jennifer A.; OLDMEADOW, Julian A. (2009), “You Are What You Listen To: Young People’s Stereotypes about Music Fans”, *Group*

Processes Intergroup Relations 12: 329-344 (Acedida em <http://gpi.sagepub.com/content/12/3/329> a 8 de Outubro de 2010).

SACKS, Oliver (2008), *Musicophilia – Tales of Music and the Brain*, New York: Vintage Books.

SHOEMAKER, Pamela J.; VOS Tim P.; REESE, Stephen D. (2009), “Journalists As Gatekeepers”. In *The Handbook of Journalism Studies*, ed. Karin Wahl-Jorgensen e Thomas Hanitzsch. New York: Routledge.

TUROW, Joseph (2009), *Media Today: An Introduction to Mass Communication*, New York: Routledge.

VEIGA, Ricardo (1996), ‘Editorial’, *Metalurgia*, nº.3.

WAHL-JORGENSEN, Karin; HANITZCH, Thomas (2009), *The Handbook of Journalism Studies*, New York: Routledge.

WEINSTEIN, Deena (2000). *Heavy Metal, The Music and its Culture*, Da Capo Press.

Sítios online:

<http://www.myspace.com/terrorizermagazine> (acedido em 30 de Setembro de 2010)
<http://www.myspace.com/> (acedido em 30 de Setembro de 2010)
<http://www.metalunderground.org/> (acedido em 20 de Janeiro de 2011)
www.loudmagazine.net (acedido em 15 de Janeiro de 2011)
<http://kahn-harris.org/> (acedido em 12 de Outubro de 2010)
<http://www.antoniofreitas.com/> (acedido em 12 de Outubro de 2010)
http://fanzines80.blogspot.com/2006_07_01_archive.html (acedido em 15 de Janeiro de 2011)
<http://www.swr-inc.net/swrinc/> (acedido em 17 de Fevereiro de 2011)
<http://www2.fcsh.unl.pt/inet/researchers/pnunes/page.html> (acedido em 7 de Fevereiro de 2011)

Entrevistas de investigação:

BARREIRAS, Nuno, entrevista realizada via email no dia 13 de Maio de 2011.

CORAGEM, José, entrevista realizada via email no dia 9 de Maio de 2011.

FERREIRA, Emanuel, entrevista realizada via email no dia 16 de Maio de 2011.

FONSECA, Sónia, entrevista realizada via email no dia 10 de Maio de 2011.

FREITAS, António, entrevista realizada no dia 1 de Maio de 2010, no *XIII Steel Warriors Rebellion*.

KHAN-HARRIS, Keith, entrevista realizada via email no dia 30 de Abril de 2010.

MIRANDA, Daniel, entrevista realizada via email no dia 21 de Abril de 2011.

NUNES, Pedro, entrevista realizada via email no dia 27 de Abril de 2011.

OLIVEIRA, Nuno, entrevista realizada via email no dia 27 de Abril de 2011.

PERPÉTUO, Inês, entrevista realizada via email no dia 25 de Abril de 2011.

ROGER, entrevista realizada via email no dia 25 de Abril de 2011.

RUIVO, Luís Aragão, entrevista realizada via email no dia 21 de Abril de 2011.

SANTOS, José Carlos, entrevista realizada no dia 30 de Abril de 2010, no *XIII Steel Warriors Rebellion*.

SANTOS, Nelson, entrevista realizada via email no dia 15 de Maio de 2010.

VEIGA, Ricardo, entrevista realizada dia 27 de Maio de 2011.

VERCINGÉTORIX, entrevista realizada via email no dia 21 de Abril de 2011.

Anexos

Quadro 1 – Organização geral de conteúdos das revistas *Loud!* e *Terrorizer*

| <i>Loud!</i> | <i>Terrorizer</i> |
|---|---|
| Editorial | Editorial |
| Notícias | News |
| Noticias Nacionais | Views & Random Filth from the Front |
| <i>Play Lists</i> (pela equipa da Loud!) | Live After Death (sugestão de concertos / festivais) |
| Notícias Breves | Missive Attack (cartas dos leitores) |
| Curtas | Fear Candy (tracklist do CD gratuito) |
| Entrevistas | Studio Report (de 1 banda) |
| Discos | Morbid Visions (ilustrações, logótipos) |
| DemoLição (divulgação de trabalhos de estreia das bandas, as demos) | Choice Cuts (entrevistas curtas a bandas novas e antigas) |
| <i>Live & Loud!</i> (concertos / festivais) | Entrevistas |
| Agenda | Tour Report (de 1 banda) |
| Cenas Locais (reportagem) | Scene Report (de 1 Cena) |
| <i>Tour Report</i> (reportagem de tournées) | Hard of Hearing (1 banda é convidada a ouvir alguns albums e a tentar perceber de quem são) |
| | Bar-Barian Wrath (conversa com 1 banda / músico num bar) |
| | Label Profile |
| | Selected and Dissected (criticas de albums) |
| | Neurovision (vídeos / videojogos) |
| | Choose Your Weapon (1 banda fala sobre equipamentos / instrumentos musicais que usa) |
| | Dark Recollections - The tale behind essential albums |
| | Stagefright (critica de concertos e festivais) |
| | Pause, Record, Play (1 músico é convidado a "construir uma cassette com as suas músicas preferidas) |

Quadro 2 – Organização de conteúdos do fanzine *Metalurgia*

| Metalurgia #1 | Metalurgia #2 | Metalurgia #3 | Metalurgia #4 | Metalurgia #5 |
|---|--|-------------------------------------|-------------------------------------|---|
| Editorial | Editorial | Editorial | Editorial | Editorial |
| Entrevistas | Notícias | Notícias | Entrevistas | Entrevistas |
| Bandas | Entrevistas | Bandas | Reviews de concertos | Vendendo Seu Peixe! (Editoras e Distribuidoras) |
| Reportagem da Cena Underground - Viana do Castelo | Bandas | Entrevistas | Editoras e distribuidoras | Reviews de concertos |
| Editoras e distribuidoras | Cena Underground (Viana, Barcelos, Brasil) | Editoras e distribuidoras | Material sonoro (reviews de albums) | Vasculhando no underground... - Material Sonoro (reviews de albums) |
| Notícias | Editoras e distribuidoras | Reviews de concertos | Publicações (Zines) | Publicações (Zines) |
| Zines | Reviews de concertos | Material sonoro (reviews de albums) | Programas de Rádio | Programas de Rádio |
| Material sonoro (reviews de albums) | Material sonoro (reviews de albums) | Publicações (Zines) | Organizações | Organizações |
| | Zines | Programas de Rádio | | A Puta da Blasfémia (cartoon sobre sexo) |
| | Programas de Rádio | | | |
| | Organizações | | | |

Quadro 3 – Organização de conteúdos do fanzine *Escritas do Subsolo*

| Escritas do Subsolo I | Escritas do Subsolo II | Escritas do Subsolo III |
|-----------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|
| Editorial | Editorial | Editorial |
| Entrevistas | Entrevistas | Entrevistas |
| Reviews (albums) | Attila, the Hun (reportagem) | Zine Reviews |
| The Huns (reportagem) | Howard Philips Lovecraft (reportagem) | Pre-Roman Lusitania (reportagem) |
| Maquis de Sade (reportagem) | Reviews - Vinyl, tapes, CD | Small Reviews (albums) |
| | | Tape Reviews |
| | | Viny Reviews |
| | | CD Reviews |

Quadro 4 – Entrevistados

| Entrevistados | Descrição |
|---------------------|--|
| BARREIRAS, Nuno | Editor do fanzine <i>Escritas do Subsolo</i> (2008). |
| CORAGEM, José | Co-autor dos fanzines <i>Sacradeath</i> , <i>Arauto Metálico</i> (2004) e <i>Irmandade Metálica</i> , (2008) já extintos. Co-autor do blogue <i>Necrópole dos Textos Perdidos</i> , que funciona como um repositório de fanzines portugueses de Metal. |
| FERREIRA, Emanuel | Editor do fanzine <i>Napalm</i> , (segunda metade dos anos 80) já extinto, e colaborador das revistas <i>Riff</i> , (anos 90) também extinta, e <i>Loud!</i> (2000). |
| FONSECA, Sónia | Colaboradora dos fanzines já extintos <i>Metalurgia</i> , (1995) e <i>Ancient Cerimonies</i> (1998). |
| FREITAS, António | O mais conhecido divulgador de Metal em Portugal, com uma carreira de quase 20 anos, com trabalhos desenvolvidos na Rádio, Televisão e Imprensa musical. |
| KHAN-HARRIS, Keith | Sociólogo, investigador e crítico de música, antigo colaborador da <i>Terrorizer</i> . Autor do livro <i>'Extreme Metal, Music and Culture on the Edge'</i> (2007), que resulta das pesquisas aquando da elaboração da sua tese de Doutoramento. |
| MIRANDA, Daniel | Editor dos fanzines <i>Laudatio Funebris</i> , (2007) <i>Black Rat Method</i> , (2009) (extintos) e <i>Invocatio</i> (2011). |
| NUNES, Pedro | Doutorado em Sociologia da Cultura e da Comunicação, elaborou a sua Tese de Doutoramento sobre o jornalismo de Música em Portugal (<i>Popular Music and the Public Sphere: The Case of Portuguese Music Journalism</i> , 2004). |
| OLIVEIRA, Nuno | Editor do fanzine <i>Metal Horde</i> (2007). |
| PERPÉTUO, Inês | Co-autora do fanzine <i>Metal Horde</i> (2007). |
| ROGER | Editor dos fanzines <i>March to Armageddon</i> (final dos anos 90, extinto). <i>Herege Warfare</i> (final de 2000). Dono da editora / distribuidora <i>Warfare Productions</i> , dedicada à produção nacional em formato analógico. |
| RUIVO, Luís | Editor do fanzine <i>Hell Bent for Metal</i> . |
| SANTOS, José Carlos | Colaborador das revistas <i>Loud!</i> (2007), <i>Terrorizer</i> (2006) e <i>Rock-A-Rolla</i> , entre outras. |
| SANTOS, Nelson | Colaborador da <i>Loud!</i> , licenciado em Ciências da Comunicação. |
| VEIGA, Ricardo | Editor do fanzine <i>Metalurgia</i> , (1995) já extinto. Organizador do festival <i>Steel Warriors Rebellion</i> (1998). |
| VERCINGÉTORIX | Editor dos fanzines <i>Blood... Fire... Wrath...</i> , (2009) já extinto, e <i>Vencer ou Morrer</i> (final de 2010). Colaborador nos fanzines <i>Brutal Death</i> (1993, extinto) e <i>Escritas do Subsolo</i> (2008). |